

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JE EST UN AUTOCHTONE.  
L'ENSAUVAGEMENT DANS LES POÈMES DE  
PAUL-MARIE LAPOINTE, PATRICK STRARAM ET DENIS VANIER

MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
JONATHAN LAMY BEAUPRÉ

FÉVRIER 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier tous ceux et celles qui, apprenant que je faisais une maîtrise en études littéraires — profil recherche, ont dit, avec plus ou moins de surprise dans la voix, quelque chose comme : «Ah! T'es pas en création?» Ce faisant, ces personnes m'ont permis de réitérer ce choix et d'en réaffirmer les raisons. De plus, ces discussions étaient souvent l'occasion de soupeser, voire de revendiquer le caractère créatif de la recherche.

Mes plus sincères (et ils le sont) remerciements vont aussi au directeur de ce mémoire, Simon Harel, dont les conseils, les connaissances, le sens critique et l'humour m'ont été d'un appui des plus précieux. J'espère en avoir gardé quelque chose. Je dois également de remercier mon fils, Aymerick, qui ne m'a que très peu laissé travaillé en sa présence, ce qui est une bonne chose. Enfin merci à toutes les personnes, et Catherine en particulier, qui ont cru en ce projet et avec lesquelles j'ai eu le plaisir de discuter des questions qu'il implique.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Résumé.....</b>	<b>v</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
Je est un autochtone.....	1
Cerner l'ensauvagement.....	3
L'ensauvagement et les cultures autochtones.....	5
<b>Paul-Marie Lapointe : Du sauvage à l'archéologie.....</b>	<b>8</b>
«Ceci est du sauvage».....	9
Le créole de l'origine.....	10
Érotique cannibale.....	12
L'autochtonicité disparue.....	15
Totems vides.....	17
Cruauté et objectivation.....	18
«Sacré sauvage».....	20
Invitation au sacré.....	22
Sexualité sauvage.....	24
Voyage vers l'autochtone.....	25
Lapointe au Mexique.....	28
Creuser les objets olmèques.....	30
Poésie archéologique.....	32
Surgissement mélancolique.....	34
<b>Patrick Straram : Potlatch et sur-noms totémiques.....</b>	<b>37</b>
Le totémisme et le totémique.....	38
Le «style de vie» amérindien.....	39
Amérindianisation du sujet.....	41
Un peu de généalogie.....	44
Le sur-nom totémique.....	45
Communauté totémique.....	49
Les sur-nommés de Straram.....	51
Le testament du Bison ravi.....	54
Le principe du potlatch.....	56
Amérindianisation de la fête et de la drogue.....	58
Contre-culture et cultures amérindiennes.....	61
Transferts contre-culturels.....	63
L'esthétique du potlatch.....	65

<b>Denis Vanier : Scalps, tatouages et hybridité.....</b>	<b>68</b>
Renverser le sauvage.....	68
Un autre retour à la nature.....	70
Des armes sacrées.....	72
Écriture à la tronçonneuse.....	75
L'authenticité du sauvage.....	78
L'effacement de la blanchitude.....	80
Le «Juif mohawk» et la «juive-mohawk».....	82
Le «rock mohawk».....	85
Sous-cultures de l'ensauvagement.....	88
La noblesse des ghettos.....	90
Féminin sauvage.....	92
 <b>Conclusion</b>	
L'éventail de l'ensauvagement.....	96
Ensauvagement et altération.....	97
Je est un autochtone.....	98
 <b>Annexe.....</b>	<b>100</b>
 <b>Bibliographie.....</b>	<b>101</b>

## RÉSUMÉ

Ce mémoire consiste en l'étude des différentes modalités par lesquelles la présence d'éléments culturels autochtones participe de l'ensauvagement du sujet poétique. L'ensauvagement, tel qu'on le retrouve à l'œuvre chez Paul-Marie Lapointe, Patrick Straram et Denis Vanier, est une construction symbolique qui repose sur le caractère perméable et hybride de l'identité. Il implique diverses tactiques, dont l'identification aux premières nations et l'appropriation de signes autochtones, qui visent à rompre avec la domesticité et qui bousculent les clichés. La subjectivité mobile de la poésie, depuis le «Je est un autre» de Rimbaud, autorise ce type de déplacement identitaire et culturel. S'accompagnant d'un désir d'authenticité, l'ensauvagement se manifeste à travers différentes incarnations, qui tendent à brouiller la distance entre le soi et l'autre. Il compose des bricolages de cultures et d'identités, fait pénétrer, parfois violemment, l'altérité au-dedans du sujet. Dans les poèmes de Lapointe, Straram et Vanier, l'ensauvagement nous amène par ailleurs à repenser, de manière moins figée, ce qui peut être considéré comme autochtone.

Mots-clés : ENSAUVAGEMENT, PAUL-MARIE LAPOINTE, PATRICK STRARAM, DENIS VANIER, POÉSIE QUÉBÉCOISE, CULTURES AUTOCHTONES, AUTOCHTONICITÉ.

## INTRODUCTION

*Comme je descendais des Fleuves impassibles,  
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :  
Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles  
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.*

Arthur Rimbaud, «Le bateau ivre»

### Je est un autochtone

Le «Je est un autre» de Rimbaud constitue l'état premier et vertigineux d'où toute énonciation poétique moderne émerge. Les voix, les canons qui avaient posé quelques balises ont été abattus, laissant sans guide le sujet qui navigue dans le poème. Ne désirant plus s'inscrire dans les sillons tracés par les haleurs — «cloués nus» —, le sujet peut préférer le camp, ou le clan, des «Peaux-rouges criards». Ce faisant, il choisit, par opposition à la domesticité, l'ensauvagement. Dans ces cas-là, on peut dire, en s'excusant comme Rimbaud<sup>1</sup> du jeu de mots : Je est un autochtone. Une des définitions du terme «autochtone», c'est *issu du sol même où l'on habite*. Du point de vue de l'énonciation, le sujet poétique est autochtone puisqu'il est issu du poème et qu'il l'habite. Le Je peut également être autochtone d'un angle culturel et identitaire, si l'autre, qu'il est ou auquel il s'identifie, provient d'une culture autochtone. À la fois autre et autochtone, le Je se situe à la frontière entre l'identité et l'altérité. Si l'autochtonicité<sup>2</sup>, dans le discours social, fait habituellement référence aux droits (notamment territoriaux) d'un groupe d'individus, il en va autrement en poésie. L'autochtonicité qu'on retrouve dans le poème participe d'une construction esthétique et identitaire singulière. Elle a valeur de symbole, et se meut, se métamorphose avec les enjeux du texte ou du livre.

---

<sup>1</sup> Je reprends le passage de la célèbre lettre à Georges Izembard : «C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire On me pense. — Pardon du jeu de mots. Je est un autre.» (Rimbaud, 1999 : 73)

<sup>2</sup> Le préférant à «autochtonie» ou à «amérindianité», c'est le terme que j'ai choisi d'utiliser tout au long de cette réflexion pour nommer ce qui renvoie, sous un mode appropriatif, énonciatif, revendicatif ou symbolique, aux cultures autochtones des Amériques ou d'ailleurs.

Tout comme le «Je est un autre», l'autochtonicité en poésie n'est pas une simple métaphore. Le «Je est un autre» n'engage pas les mêmes processus de signification que, par exemple, le célèbre vers de Paul Éluard : «la terre est bleue comme une orange». De même, la présence d'éléments rattachés aux cultures autochtones n'a pas pour unique but de jouer avec les mots, de créer des images ou des tensions textuelles; elle met en jeu un rapport problématique à l'identité et à l'altérité. Dans «Le bateau ivre», le sujet se situe — et place son chant — non pas du côté des «haleurs», mais du côté des «Peaux-rouges criards». Il instaure une forme de ségrégation inversée, qui privilégie l'autochtonicité au détriment de ce qui serait civilisé. Le sujet n'étant pas ici à proprement parler autochtone ou amérindien, ce mouvement implique une certaine appropriation de la culture de l'autre. Pour être un autre, pour être — symboliquement — autochtone, le Je utilise des signes qui renvoient aux premières nations, au sein desquelles il peut se projeter par le langage poétique. Pas plus qu'il n'est l'Autre, au sens lacanien, mais bien *un* autre (ce qui suppose une singularité), le Je n'est pas l'Autochtone. Il ne coïncide pas avec la figure narrative, figée et clichée de celui qu'on appelait il n'y a pas si longtemps le — bon, noble, mauvais ou maudit — «Sauvage». L'autre et l'autochtone que sont le Je résulte d'un métissage personnel, témoigne d'une perméabilité entre le soi et l'autre, d'une identité plurielle et inventive.

L'autochtonicité et l'ensauvagement sont étroitement reliés, à la fois de manière étymologique (le terme «Sauvages» utilisé pour nommer les membres des cultures autochtones) et historique (plusieurs colons européens en Amérique ayant adopté partiellement ou complètement le mode de vie de ces «Sauvages», comme l'incarne la figure du coureur des bois). On retrouve ce lien, actualisé et poétisé, dans les textes de Paul-Marie Lapointe, Patrick Straram et Denis Vanier. Chez ces auteurs, l'autochtonicité participe d'un processus d'ensauvagement, elle est une composante



de cette dynamique. Car si l'autochtonicité renvoie à l'utilisation de signes provenant ou évoquant les cultures autochtones, l'ensauvagement constitue à mon sens une plus vaste construction symbolique, qui peut ne pas être reliée aux cultures autochtones. Ne pouvant, en dehors du poème, affirmer son appartenance à une nation en particulier ou aux cultures autochtones en général, le Je peut toutefois, en se projetant dans l'autre, s'identifier à l'autochtone et revendiquer sa propre autochtonicité<sup>3</sup>. Le Je est — et se fait — autre. Son identité et sa culture sont essentiellement perméables et traversées d'altérité. L'ensauvagement permet au sujet de troquer une appartenance culturelle et identitaire contre un autre ensemble de valeurs et de représentations, dans un mouvement de déplacement, de décentrement.

### Cerner l'ensauvagement

Il n'y a pas *un* ensauvagement, pas plus qu'il n'existe *un* chamanisme ou *un* Amérindien. Qu'ils soient mohawks, cherokees ou incas, les Amérindiens — il n'est peut-être pas inutile de le rappeler — appartiennent à des cultures distinctes et ils sont aussi, à l'intérieur d'une nation, des sujets singuliers. Qu'il se retrouve dans le Grand Nord canadien, en Mongolie ou ailleurs, et selon le chaman qui le pratique, le chamanisme s'articule de manière parfois radicalement différente. De la même manière, les *modern primitives*, les punks, les artistes de performance, les sujets poétiques ou les zombis des films d'horreur ne construisent pas du tout, même entre eux, un type d'ensauvagement similaire. Derrière le concept d'ensauvagement se trouve un éventail de manifestations, de pratiques et de tactiques qui défient toute tentative de réduction généralisatrice. Ainsi, je ne souhaite pas mettre le doigt sur ce que serait, précisément, l'ensauvagement, et en proposer *une* définition, mais plutôt en montrer les possibles incarnations, les multiples visages.

---

<sup>3</sup> Sans vouloir faire ici un procès généalogique, je rappelle que ni Paul-Marie Lapointe, ni Patrick Straram ou Denis Vanier ne sont — ou se définissent comme — des poètes amérindiens.

Quelques traits toutefois, bien qu'ils s'incarnent à chaque fois singulièrement, se retrouvent dans la plupart des formes que peut prendre l'ensauvagement : un mouvement qui s'inscrit en porte-à-faux de la domesticité pour lui préférer une liberté rebelle; une logique qui procède du détournement, de l'inversion, notamment entre les représentations connotées positivement et négativement, comme le bon et le mauvais «Sauvage»; une manifestation qui privilégie la ruse, l'imprévu, le surgissement, voire la furie, et qui peut utiliser la violence; un certain retour à l'état de nature, qui ne s'articule pas forcément de manière idyllique, et qui peut prendre la forme d'une tentative d'osmose avec le chaos — de «chaosmose», dirait Félix Guattari; et enfin une certaine manière d'agir ou d'écrire marquée par la présence des instincts, de la spontanéité ou de la révolte. Même s'ils n'utilisent pas le terme d'ensauvagement, et que les recherches ne touchent pas à la poésie, Michel Maffesoli, Roger Bastide et David Le Breton ont étudié des phénomènes sociaux ou anthropologiques que j'associe à l'ensauvagement. Différent de ce que Maffesoli nomme le «néo-tribalisme», l'ensauvagement ne s'applique pas uniquement à une collectivité ou une communauté, dussent-elles être fictives. Il se manifeste dans une singularité individuelle, à travers des «signes d'identité» (Le Breton). Il fait aussi appel au «resurgissement de structures archaïques» (Maffesoli), cette dynamique étant également au cœur du concept de «sacré sauvage» élaboré par Roger Bastide.

Mon but n'étant pas ici d'énoncer une théorie générale de l'ensauvagement, mais d'en ourdir les contours, je reviendrai sur ces concepts dans le fil de l'analyse. J'aimerais toutefois, pour introduire de manière claire mon propos, m'arrêter sur l'expression de «pensée sauvage» qu'utilisent à la fois Claude Lévi-Strauss et Wilfred Ruprecht Bion, en l'opposant au discours scientifique, qu'il soit celui des anthropologues ou des psychanalystes. Pour Lévi-Strauss, la pensée sauvage se rapproche du bricolage : la «réflexion mythique» est «une sorte de bricolage intellectuel», une pensée «hétéroclite», au «caractère mythopoétique» (Lévi-Strauss,

1974 : 26). Pour Bion, la pensée sauvage est un vagabondage de l'esprit, proche de l'état de rêve et pour lequel «on ne peut retrouver aucune trace de propriété ni de généalogie» (Bion, 1998 : 45). Dans un propos similaire à celui de Maffesoli, Bion écrit : «Le fait que l'on puisse déceler chez les individus les plus civilisés, les plus cultivés, des états d'esprit, des idées et des pensées archaïques, des modes de comportement primitifs, me semble être une des découvertes fondamentales de la psychanalyse.» (*ibid.* : 57-58) Bricolage vagabond et sans propriétaire, telle est donc la pensée de l'ensauvagement, qui puise dans les cultures autochtones du monde, s'approprie et réactive des signes archaïques en brouillant leur provenance pour élaborer un patchwork hétéroclite. L'ensauvagement appelle un bricolage théorique. Les outils méthodologiques qui peuvent être utilisés pour cerner l'ensauvagement doivent à mon sens s'accorder avec une politique du bricolage, qui fait appel à une approche à la fois ethnopoétique<sup>4</sup> et transdisciplinaire<sup>5</sup>.

### **L'ensauvagement et les cultures autochtones**

Contrairement à Rimbaud, et parmi les poètes québécois qui font allusion aux cultures autochtones, Paul-Marie Lapointe, Patrick Straram et Denis Vanier sont pratiquement les seuls chez qui ces références traversent la représentation de l'autre pour toucher l'énonciation d'un sujet, son identité et sa culture. Dans leurs textes, la frontière entre autochtone et allochtone s'amenuise, sinon s'abolit. Il n'y est plus question de chanter le dernier représentant d'une nation amérindienne (comme dans «Le dernier Huron» de François-Xavier Garneau ou le «Chant de la Huronne» de

---

<sup>4</sup> Je cite Nathaniel Tarn : «L'activité baptisée "Ethnopoetics" aux États-Unis est fondée sur une variété de travaux rapprochant la poésie et la poétique de l'ethnologie. [...] Mon propre travail, comme je suis à la fois poète et ethnologue, a consisté jusqu'ici en un effort pour affronter les faits plus ou moins "objectifs" d'une "Science de l'Homme", et les conceptions plutôt subjectives que se sont faites de telle ou telle société "primitive" certains poètes attirés par la possibilité de retrouver les aspects les plus anciens de la pensée et du comportement de notre espèce.» (Tarn, 1995 : 251)

<sup>5</sup> Je reprends les mots de Basarab Nicolescu : «*La transdisciplinarité* concerne [...] ce qui *est* à la fois *entre* les disciplines, *à travers* les disciplines et *au-delà* de toute discipline.» (Nicolescu, 1996 : 66, en italique dans le texte) Voir également les ouvrages de Michel Camus en bibliographie.

Louis Fréchette)<sup>6</sup>, de se désoler de la dépossession vécue par les autochtones (comme c'est le cas dans la suite «Totems» de Gilles Hénault et dans plusieurs livres et films de Pierre Perrault<sup>7</sup>), de mettre l'histoire en poésie (comme l'ont fait Pamphile LeMay dans *Reflets d'antan* et Raoul Duguay dans *Kébèk à la porte*) ou de réactualiser l'image de l'Indien *toujours déjà* mort (qu'on peut retrouver, la plupart du temps saoul mort, chez Patrice Desbiens). La poésie québécoise jusqu'à la première moitié du vingtième siècle ayant tué symboliquement tous les personnages amérindiens qu'elle pouvait tuer, la poésie contemporaine a pu investir un autre rapport aux cultures amérindiennes. La présence autochtone en poésie devient alors plus éparse, ponctuelle, se manifeste par des images dispersées, des traces. Ainsi, Lapointe, Straram et Vanier n'écrivent pas de poèmes ou de suite poétique qu'on pourrait qualifier d'autochtones, comme c'est le cas chez les auteurs mentionnés plus tôt et quelques autres, dont Michel Van Schendel, qui a écrit «Poème au vent indien», et Paul Chamberland, qui a intitulé un texte «Ungava terre de l'os». À l'instar de Rimbaud dans «Le bateau ivre» — qui n'est pas un poème autochtone, mais où suinte pourtant l'ensauvagement —, il semble que ce soit pour leur potentiel d'ensauvagement que Lapointe, Straram et Vanier ont recours à des signes autochtones.

Les images, références ou allusions aux cultures autochtones dans les œuvres ici étudiées constituent un corpus fragmentaire. Pour l'aborder, il faut faire du bricolage : découper les signes autochtones et leur contexte immédiat parmi plusieurs livres de poésie et composer un *scrapbook* — ou encore un *scalpbook* — qui sera l'objet de l'analyse. En accord avec ce corpus, je n'ai pas voulu asseoir, en introduction, une grille de lecture ou un appareillage théorique unique, mais plutôt faire appel, au cours de l'étude et en dialogue avec les textes, à un patchwork d'outils

---

<sup>6</sup> Les références des textes mentionnés, dans ce paragraphe comme tout au long de ce mémoire, figurent en bibliographie.

<sup>7</sup> Il importe toutefois de préciser que Pierre Perrault, à l'inverse de tant d'autres, ne considère pas les autochtones comme les fantômes d'une époque lointaine et révolue.

issus de différents champs de connaissance. J'ai par ailleurs choisi d'étudier les poèmes de Lapointe, de Straram et de Vanier de manière non comparative et de leur consacrer un chapitre chacun, afin de cerner avec rigueur l'ensauvagement qui se construit dans leur œuvre respective. Pour cette même raison, j'utiliserai à chaque chapitre un ou deux leitmotifs qui me semblent offrir à la fois une porte d'entrée et un fil conducteur à l'analyse. Pour Paul-Marie Lapointe, chez qui l'ensauvagement et le rapport aux cultures autochtones sont essentiellement démonstratifs et mélancoliques, ce sera la notice «ceci est du sauvage», qui suit un passage comportant des glossolalies dans *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*. Pour Patrick Straram, ce sera son «sur-nom», le Bison ravi, ainsi que le passage de *Bribes 1* où il affirme qu'«on n'est pas Indien par le sang / mais par le style de vie», qui témoignent d'un ensauvagement totémique, communautaire et qui procède de la mise en scène. Quant à l'étude de l'œuvre de Denis Vanier, j'utiliserai le vers «à soir on va scalper», qu'on lit dans *Le clitoris de la fée des étoiles*, et la figure du «Juif mohawk», qu'on rencontre dans *Renier son sang*, pour étudier l'aspect violent et hors-la-loi d'un ensauvagement qui met à mal le caractère exclusif et figé de la culture et de l'identité.

## CHAPITRE UN

### PAUL-MARIE LAPOINTE : DU SAUVAGE À L'ARCHÉOLOGIE

Dans *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, on lit trois strophes faites de pseudo-glossolalies<sup>8</sup>, en italique, à la suite desquelles Paul-Marie Lapointe commet cette curieuse note de bas de page : «ceci est du sauvage» (Lapointe, 1974 : 157)<sup>9</sup>. Le lien entre des transgressions langagières comme «iscrafou la mioum par tif / mani de surtir en pis» (*ibid.* : 155) ou «jé fitrer lé dé raxiste / é rize à kéèl phi jurre» (*ibid.* : 156) et «ceci est du sauvage» semble ténu. Pourtant, cette note offre à la fois une porte d'entrée et un fil conducteur pour l'étude de l'ensauvagement dans l'écriture de Paul-Marie Lapointe. Le «sauvage» renvoie, d'après les nombreuses définitions qu'en propose Le Petit Robert, à ce «qui est à l'état de nature», qui «n'appartient pas à l'expérience familière de l'homme», «qui est peu civilisé», «peu accessible, d'un aspect peu hospitalier, parfois effrayant», «qui surgit spontanément, se fait de façon anarchique, indépendamment des règles», «d'une manière rude, grossière ou même brutale», «qui a quelque chose d'inhumain» et qui «marque un retour aux instincts primitifs». L'écriture automatique, de laquelle se rapproche *Le Vierge incendié* et *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, table sur la spontanéité la plus pure, le surgissement brut, voire brutal, et invoque l'absence — du moins souhaitée — de toute règle et de toute censure. L'écriture automatique, comme procédé discursif, «est du sauvage». L'ensauvagement serait, chez Lapointe, le processus qui vise à faire coïncider le poème avec ce qui «est du sauvage».

---

<sup>8</sup> J'emploie cette expression parce que les inventions verbales de Paul-Marie Lapointe, d'une manière semblable à l'écriture explorée de Claude Gauvreau, empruntent amplement à la langue française.

<sup>9</sup> Ce texte est d'abord paru dans *La barre du jour* (no. 17-20, 1969, p. 309).

### «Ceci est du sauvage»

À propos de cette annotation, Pierre Nepveu, dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, remarque que «cela n'est tout simplement pas sérieux et ressemble à une mauvaise blague» (Nepveu, 1998 : 199). Au sens où «ceci est du sauvage» serait «ceci est écrit dans une langue autochtone», cette observation serait tout à fait juste. Elle le serait également si ces pseudo-glossolalies n'étaient que le pastiche d'une langue amérindienne. Or, nul besoin de connaissances approfondies en ethno-linguistique pour comprendre que ces pseudo-glossolalies ont peu à voir avec les langues amérindiennes. C'est bien «du sauvage» — et non «de l'indien», «de l'iroquois» ou «du huron» — dont il s'agit. Il n'y a dans ce passage de Lapointe aucun «mot tiré de l'algonquin naïf», pour reprendre un vers d'*écRiturEs* (Lapointe, 1980 : 24). D'abord, on y retrouve des lettres comme «x» ou «z», qui ne sont pas utilisées dans les langues iroquoiennes ou algonquiennes. Ensuite — et cela atténue également l'aspect glossolalique de ce passage —, on y décèle plusieurs mots français, orthographiés plus ou moins correctement («moi», «mai», «kan», «vou», «ma min», «m'aime», «crisse», «boi», «rou» et «bazar»). De plus, il y a des jeux de mots, tel «ava jindou» (*idem.*, 1974 : 156). Et finalement, la troisième strophe, qui précède tout juste l'astérisque qui renvoie à la note «ceci est du sauvage», se termine ainsi : «je me fous bien de tout / ce qu'on a pu faire avec ton / clitoris» (*ibid.* : 157).

En dépit de l'indéniable touche d'humour qu'elle comporte — humour qui peut paraître douteux, mauvais —, on ne peut pas voir cette annotation comme une simple *joke*. Ce qui relève «du sauvage» ne se réduit pas à la référence ou à l'allusion aux nations autochtones. L'ensauvagement déborde de l'autochtonicité, bien que ces deux motifs entrent en relation dans l'écriture de Lapointe, tel que nous l'indique le début du poème, dans *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, suivant tout juste la note de bas de page : «les iroquois prétendent que je suis torturé mais je ne me suis jamais senti mieux» (*ibid.* : 158). Ce qui «est du sauvage», s'il est étroitement relié aux

cultures autochtones, renvoie également à la sexualité (le «clitoris») et à la violence («je suis torturé»), ainsi qu'aux inventions verbales. Le «sauvage», dans *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, est essentiellement sonore, oral. Il nous conduit à ce que le langage — inventé, malmené — aurait de spontané, de surgissant, de primitif, premier, près de «l'état de nature». Michel de Certeau écrit :

En chaque glossolalie se combinent d'ailleurs quelque chose de pré-langagier, relatif à une origine silencieuse ou à l'«attaque» de la parole, et quelque chose de post-langagier, fait d'excès, de débordements ou de déchets de langue. Tout comme le mythe, ces fictions bricolent ensemble l'avant et l'après du dire pour construire l'artefact où il se joue. (de Certeau, 1980 : 30)

À la manière de l'exploréen de Gauvreau, les pseudo-glossolalies de Lapointe procèdent d'une déconstruction/reconstruction du langage. L'utilisation libre de «déchets de langue» permet ce jouissif «retour aux instincts», au «sauvage», que vise l'écriture automatique, automatiste ou glossolale. Défiant les limites de la langue pour adopter une position d'énonciation jubilatoire, ludique, mais impossible — car elle se fonde sur l'illusion que l'origine de la parole puisse être atteinte —, le sujet se situe au carrefour de «l'avant et l'après du dire». Le «post-langagier» semble toutefois l'emporter sur le «pré-langagier» chez Lapointe — tout comme chez Gauvreau —, car c'est depuis les débris du langage qu'est recomposée son origine. La parole est attaquée pour que le sujet puisse renouer avec «l'«attaque» de la parole». Comme l'incarne l'image de la «langue mangée», qu'on retrouve dans ce même poème de *Nuit du 15 au 26 novembre 1948* (Lapointe, 1974 : 156), il s'agit d'un mouvement qui dévore la langue, la mâche pour en recracher une autre, la dynamite pour mieux reconstruire, dans l'«excès», et avec cet excès, de l'inédit.

### **Le créole de l'origine**

À la frontière entre langue inventée (glossolalies) et langue correcte (le français), les pseudo-glossolalies de Lapointe constituent un créole singulier et



sauvage. Dans le contexte québécois, un tel créole, comme celui de Gauvreau, peut faire penser aux langues amérindiennes. François Charron, dans un documentaire sur *La nuit de la poésie* de 1970, raconte d'ailleurs que, au début de la lecture de Claude Gauvreau, des gens dans la salle se demandaient : «Est-ce que c'est un poète indien? Est-ce qu'il récite des poèmes en iroquois<sup>10</sup>?» En dépit de la voix panachée de Claude Gauvreau — et du fait que son nom totémique pourrait bien être, d'après le titre d'une de ses pièces, «l'original épormyable» —, ces questions, toutes naïves qu'elles puissent paraître, témoignent de l'étrangeté partagée par l'écoute des glossolalies ou d'une langue amérindienne. La langue étrangère qu'inventent les glossolalies — ces «chants sacrés» (Lapointe, 1980 : 43) dans une «langue libre» (*ibid.* : 73) faite de «syllabes sauvages» (*idem.*, 2004 : 153) — invite, bien qu'elle soit plus symbolique que véritablement fondée, à une comparaison avec les langues étrangères que sont pour nous les langues autochtones.

Bien que l'ensauvagement n'entre pas en équation directe avec l'amérindianité, mais qu'il comporte d'autres éléments, le créole personnel que met en place Paul-Marie Lapointe joue sur ce rapprochement. Si la note «ceci est du sauvage», selon André G. Bourassa, «laisse supposer un code» mais «n'apporte pas beaucoup de clarté» (Bourassa, 1980 : 42), elle indique en revanche le rapport intime à l'origine que partagent, dans *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, les cultures autochtones, la violence, la sexualité et le *parler en langues*. Ces éléments forment ce qui «est du sauvage» : le mélange qui compose à la fois le créole de Lapointe et l'ensauvagement qu'il élabore. Ils participent, chez Lapointe, d'un désir de transgression (du langage, de la morale) et d'une antériorité qui prend la forme du surgissement. Ce sont des moyens par lesquels l'énonciation du sujet peut — ou du moins tente de — rejoindre et laisser suinter le sauvage, le primordial, le «retour aux instincts primitifs».

---

<sup>10</sup> Luc Cyr et Carl Leblanc (réalisation), *Archives de l'âme*, Télé-Québec, 2001.

Si Pierre Nepveu soutient que «la poésie de Lapointe ne revendique guère “une sauvagerie fondamentale”, ni une amérindianité symbolique» (Nepveu, 1998 : 206), je considère au contraire que ces deux traits, auxquels nous conduit le «ceci est du sauvage», sont au cœur du projet esthétique de Paul-Marie Lapointe, particulièrement dans *Le Vierge incendié* et *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*. Le «ceci est du sauvage» pourrait être apposé — avec une signification bien sûr différente selon les livres — à l'ensemble de son œuvre. Dans un des rares textes où il écrit sur sa poésie et sur sa conception de la parole poétique, Lapointe écrit<sup>11</sup> :

Changer le verbe. Se retrouver à l'origine des langues, avant le prononcé du quotidien dévorateur de mots, avant l'imposition du discours de sujétion sur l'homme (pour la peur et le travail, pour la société, la possession des biens, des terres, des âmes), avant l'«entendu». Dans la liberté première. (Lapointe, 2004 : 612)

Il y a dans cet extrait, où le sujet situe son énonciation avant la domestication aliénante du langage, l'élaboration d'une sémiotique sauvage, la revendication d'une «sauvagerie fondamentale». L'ensauvagement et la référence aux cultures autochtones sont ainsi des moyens mélancoliques pour retrouver «l'origine des langues» et retourner à «la liberté première». Le créole de Lapointe tente de renouer avec cet état idéal et utopique — presque utérin — de la parole.

### Érotique cannibale

Pierre Nepveu souligne par ailleurs que «Lapointe parvient [...] à évoquer à la fois l'Éros indien [...] et ce que cet Éros comporte de mémoire hantée, de passé mal enfoui, à fleur de peau et de terre.» (Nepveu, 1998 : 204). Les inventions verbales de la *Nuit du 15 au 26 novembre 1948* mettent en lumière le caractère sexuel de ce qui «est du sauvage». La présence de la sexualité s'y veut tantôt humoristique, avec le jeu de mots «ava jindou», tantôt provocatrice : «je me fous bien de tout / ce qu'on a

<sup>11</sup> Ce texte, intitulé «Fragments/illustrations», est d'abord paru dans *La nouvelle barre du jour*, # 55, octobre 1977, p. 35-55.

pu faire avec ton / clitoris». Le caractère érotique de ce passage qui, je le rappelle, précède tout juste l'astérisque qui renvoie à la note «ceci est du sauvage», est plus brut que sensuel. Il s'en dégage un détachement par rapport au corps de l'autre et, en même temps, une tension entre la dépossession et la possession (du corps) de cet autre (féminin). Le sujet la mange : «et je mangerai votre petite langue dans mes gencives» (Lapointe, 1974 : 156). La cannibalise et l'enfante à la fois : «et je considère que tu as toujours été prise dans mon ventre» (*ibid.* : 157). Ce vers, que l'on retrouve entre l'astérisque et la note de bas de page, traduit un rapport vorace à l'altérité. Comme si la nonchalance vis-à-vis du corps et du sexe féminins résultait d'une appropriation cannibale de l'autre. Le sujet affirme «je me fous bien de [...] ton clitoris» parce que l'autre est au-dedans de lui, dans son ventre. La relation à l'altérité se développe ainsi de façon ambiguë et paradoxale : «on ferait beaucoup d'enfants si tu veux / mais ce n'est pas du tout nécessaire [...] un jour que je serai très dégoûté de toi / parce que tu n'es pas du tout dégoûtante» (*ibid.* : 156). L'énonciation se retourne sur elle-même dans l'alternance et la simultanéité des pulsions de désir et de dégoût, d'attirance et de détachement.

Chez Lapointe, la relation à l'autre féminin fonctionne d'une manière similaire au rapport à l'autre autochtone. Il y a, dans *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, un ensauvagement de la sexualité. L'alliance entre ce qui est «du sauvage», les glossolalies et la sexualité est également présente dans l'œuvre de Claude Gauvreau. L'érotique cinquième poème des *Jappements à la lune* — dernier et très bref recueil de Claude Gauvreau, vraisemblablement inachevé — se termine par «uculuculiculenculaglumencolumnostrovlidéjéjaujouir» (Gauvreau, 1977 : 1495). Le caractère excessif et complexe de ces glossolalies incantatoires peut être rapproché de la structure des mots de l'innu et de l'inuktitut, où sujet, verbe et complément se fondent en un seul terme, qui s'allonge avec la complexité de l'énoncé. Le titre du bref recueil de Gauvreau évoque aussi l'aspect sauvage de l'exploration du langage :

ces poèmes sont des «jappements» qui s'adressent, oralement, «à la lune», comme autant de prières animales.

Chez Paul-Marie Lapointe, on retrouve, par rapport aux cultures autochtones, un mouvement qui oscille entre désintéressement et appropriation. Au début de la page suivant la note «ceci est du sauvage», on lit : «les iroquois prétendent que je suis torturé mais je ne me suis jamais senti mieux» (Lapointe, 1974 : 158). Et quelques lignes plus bas : «qui est-ce qui prétend que je souffre quand j'ai mangé les plumes des sauvages» (*ibid.*). Cet acte cannibale, bien que métaphorique, participe de l'«amérindianité symbolique» dont Nepveu niait la présence chez Lapointe. L'autochtonicité s'énonce ainsi par la négative (le sujet contredit ce que «les iroquois prétendent») et de façon conflictuelle. Le premier passage relève de la récusation et de la bravade, alors que le second, poursuivant la logique de réfutation, y ajoute une dimension d'appropriation cannibale. C'est souvent de cette manière complexe et conflictuelle que se trame le rapport aux cultures autochtones dans la poésie québécoise.

Le poème de Jean-Aubert Loranger intitulé «Terra-Nova» (Loranger, 1992 : 112-113) m'apparaît à ce sujet à la fois fondateur et exemplaire. Ce texte met en scène un sujet «nomade», qui «lève sur treize perches [s]a tente» «où sont inscrits les symboles du totem», et dont la «figure était peinte de rouge vermillon». Les éléments provenant des cultures amérindiennes y sont valorisés, le sujet poétique en porte fièrement le masque identitaire. C'est lui qui destine «la fumée des calumets [...] aux quatre points cardinaux» et c'est lui qui annonce, par des signaux de fumée, «la venue prochaine [...] d'une ruée nouvelle de bisons». De plus, ce texte sexualise l'autochtonicité, perçue comme une voie retournant à l'originel, au natif. Le poème, s'adressant à une altérité autochtone imprécise, se termine en effet ainsi : «Je viens tremper mes lèvres dans vos sombres ruisseaux, / Boire à l'origine des eaux, dans

l'entrée de vos cavernes.» La figure subtilement érotique des cavernes — on peut y voir un symbole du sexe féminin — renvoie à l'antériorité, au primordial, «à l'origine des eaux». Elle est le lieu «primitif» où se rencontrent la sexualité, l'autochtonicité et le sauvage. Comme chez Loranger, l'ensauvagement chez Lapointe s'inscrit à même le corps et son environnement immédiat, soit l'habit et l'habitat. Si le sujet chez l'un avait la figure «peinte de rouge vermillon», l'autre écrit, dans *Le Vierge incendié* : «j'ai un habit de plumes» (Lapointe, 1974 : 63). Lapointe ajoute une dimension cannibale à cet ensauvagement, poursuivant dans le poème qui débute par «les iroquois prétendent que je suis torturé» son entreprise, au ton quelque peu effronté, de dévoration symbolique : «qui est-ce qui prétend que je souffre quand j'ai mangé les plumes des sauvages» (*ibid.* : 158). L'incorporation<sup>12</sup> se parachève avec l'image — qu'on rencontre dans le texte «Message de ton corps», qui figure dans le recueil *Choix de poèmes* — du «plumage de mon sang» (*ibid.* : 181).

### **L'autochtonicité disparue**

Le sujet chez Lapointe énonce une suite de fantasmes à la fois dévorateurs et mélancoliques. Hanté par la perte, par ce «manque ontologique (créé par l'impureté des hommes), qu'il faut combler» (Bastide, 1997, p. 146), il cannibalise les cultures autochtones pour s'en approprier des traits choisis. Le sujet insiste sur le fait qu'il n'est pas torturé — contrairement à ce que «les iroquois prétendent» —, qu'il ne souffre pas de son activité cannibale. Vêtu de plumes jusque dans son sang, il a, en l'ingérant, fait disparaître l'altérité autochtone : «personne d'une cage      personne d'une civilisation      pas même un sauvage pour dîner de chair rose et de graisse il mettrait le pelage à l'entrée de la hutte      y passerait des nuits vertigineuses» (Lapointe, 1974 : 62). La figure de la hutte, toujours teintée d'enfermement, d'absence et de mélancolie chez Lapointe, traverse *Le réel absolu* : «je ne sais pas

<sup>12</sup> Je reprends la définition de Nicolas Abraham et Maria Torok : «Le fantasme d'incorporation prétend réaliser [l'appropriation (ou la désappropriation feinte) d'une perte] de façon magique, en accomplissant au propre ce qui n'a de sens qu'au figuré.» (Abraham et Torok, 1978 : p. 261).

vivre / champignons dans les huttes / cloisons du crâne» (*ibid.* : 63), «Les aurores catapultées / Vont s'avachir dans les huttes» (*ibid.* : 139), «les huttes des martyres / n'ont pas de fenêtres» (*ibid.* : 158) et, finalement, «pleurez dans la hutte», répète-t-on deux fois dans «Soyez tristes» (*ibid.* : 197 et 199). Les huttes sont des espaces de désolation, de perte. Dans les poèmes de Lapointe, toute la sauvagerie du monde semble s'éclipser au profit du sujet qui l'a incorporée.

L'enfermement qu'incarnent les huttes apparaît clairement : «cage», «cloisons du crâne», absence «de fenêtres». S'y ajoute la solitude, car il n'y a «personne», ainsi que la tristesse, puisqu'on y pleure. De même que la noirceur : en plus de n'avoir «pas de fenêtres», les huttes sont le lieu où «les aurores» deviennent molles et où l'on passe surtout ses nuits, aussi «vertigineuses» puissent-elles être. Bref, les huttes sont des lieux déserts, désertés. Non seulement plus aucune activité traditionnelle, comme le «dîner de chair rose et de graisse» ou l'étendage de peaux, n'y a lieu, mais il y pousse des «champignons», résultat d'un abandon. De plus, l'espace clos des huttes prend une coloration de supplice : ce sont «les huttes des martyres», là où, en plus d'une solitude et d'une tristesse essentiellement nocturnes, règnent, sur une scène propice aux moisissures, la mort et la souffrance. Il est significatif que Paul-Marie Lapointe emploie le terme «hutte», et non pas «tente» (comme Loranger), «iglou» (mot qui revient à quelques reprises chez Gauvreau) ou encore «tipi». Ces termes sont connotés comme étant amérindiens ou autochtones, alors que la hutte renvoie à l'habitat de ce qui «est du sauvage».

Il n'en allait pas autrement concernant l'habit, car si les plumes (ou le plumage) peuvent être considérées comme des références aux cultures autochtones, elles ne le sont pas nécessairement; elles échappent à ce type de raccourcis. Généralement, les signes qui, chez Lapointe, conduisent à l'autochtonicité sont subordonnés à ce qui «est du sauvage». Leur présence, dans la plupart des cas, se

rapporte aux fantasmes d'ensauvagement du sujet, et non pas à une quelconque illustration ou énonciation d'autochtonicité. C'est ainsi qu'il faut comprendre «l'amérindianité symbolique» qui se construit dans *Le réel absolu*. Pour que l'ensauvagement se réalise, le sujet cannibalise l'altérité. Il fait disparaître l'autochtonicité en la cachant dans son ventre. Des premiers recueils de Paul-Marie Lapointe, c'est un peu comme ce qu'écrit Patrice Desbiens : «c'est l'été des indiens mais / il ne reste plus un seul / indien» (Desbiens, 2000 : 75). Le sujet utilise des signes qui font référence aux cultures autochtones, mais vidés de leur contenu. Tel que Bion le souligne à propos de la «pensée sauvage», il n'y a pas de propriétaire pour les éléments qui concourent à l'ensauvagement (Bion, 1998 : 45).

### Totems vides

Ainsi, *Le Vierge incendié* s'ouvre sur une section qui s'intitule «Crânes scalpés» mais qui ne comprend aucune allusion aux guerillas iroquoises. L'image du scalp n'y a qu'une valeur emblématique, totémique. Elle donne le ton au recueil, invitant à lire les poèmes qu'elle chapeaute comme autant de scalps, où l'os du crâne et la page se tachent de sang. Là encore, c'est le corps qui est le support de l'ensauvagement. Le scalp illustre une perte corporelle particulièrement violente. Les «crânes scalpés», comme le «Vierge incendié», sont ceux qui ont subi la violence du feu ou du tomahawk. Avec un titre qui oriente ainsi la lecture, on peut se demander, sans toutefois pouvoir fournir de réponse définitive, si les «pièges secs», les «lingeries anciennes», les «propos de coquillages» et «la paix [qui] flotte en beuglant sur les palissades» — que l'on retrouve dans le premier poème des «Crânes scalpés» (Lapointe, 1974 : 13) — sont des signes qui renvoient aux cultures autochtones. L'ambiguïté que cultive *Le Vierge incendié* à ce sujet rendrait ce type d'association abusive. Elle commande une interprétation prudente, car on ne peut pas toujours dire avec certitude ce qu'il y a derrière ces totems plus ou moins vides.

Ici, les «pièges» ne sont pas nécessairement ceux d'un chasseur autochtone, les «coquillages» ne sont probablement pas ceux qui faisaient l'objet d'échanges entre premières nations, la «paix» et les «palissades» ne renvoient peut-être pas aux guerres iroquoises. Par contre, il est évident que ces images participent de l'élaboration d'un univers qui relève «du sauvage». Les «pièges» et les «palissades» font partie de la même constellation de sens que le «coup de foudre», le «carnage», les «babouins» et les verbes «défoncer» et «surgir», que l'on retrouve dans ce poème inaugurant la section intitulée «Crânes scalpés». Ces images ne sont pas directement autochtones, mais elles sont certainement sauvages. Ainsi, le titre «Crânes scalpés» possède une fonction sémiotique similaire à la note «ceci est du sauvage». Tous deux indiquent l'ensauvagement qui touche et fonde tant l'énonciation que la corporéité chez Paul-Marie Lapointe. Dans *Le Vierge incendié* et *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, les images d'autochtonicité s'accompagnent d'un flou interprétatif qui fait en sorte que ces images ne sont jamais données pour l'autochtonicité qu'elles peuvent renfermer, mais plutôt pour l'ensauvagement auquel elles conduisent.

### **Cruauté et objectivation**

D'une manière similaire à celle de la hutte, la figure du scalp est ainsi un tremplin métaphorique. C'est un totem qui, ne gardant que la coquille de sa référence amérindienne, est vidé de son amérindianité pour mieux être empli de ce qui incarne une perte corporelle violente. On retrouve cette dynamique dans un vers de Jean-Noël Pontbriand : «ton scalp est déjà suspendu à la ceinture de tes rêves» (Pontbriand, 2002 : 40). Et, chez Paul-Marie Lapointe, dans un extrait du texte «Soyez tristes» (où on lisait «pleurez dans la hutte») qui figure dans *Choix de poèmes* : «plaie quotidienne d'un espoir / ce continent me trahissait ce pays ce cercueil / par le clocher la sentinelle / par la matraque et la plume / et la hanche portant sa fillette scalpée» (Lapointe, 1974 : 198). L'image de Pontbriand évoque une dépossession corporelle symbolique qui vient jeter une ombre sanglante sur les «rêves». Le scalp y est une



métaphore vidée de sa provenance culturelle autochtone, ce qui est également le cas chez Lapointe<sup>13</sup>. Ces deux passages traduisent la «plaie quotidienne d'un espoir» portée à même le corps, «à la ceinture» ou sur la «hanche».

Le scalp permet d'incarner la dimension à la fois violente et corporelle de cette mélancolie qui mine ce qu'il y a devant soi. Qu'il soit fait de «rêves» ou porté par une «fillette», l'avenir est ici corseté (c'est «la ceinture de tes rêves») et violenté («par la matraque et la plume»). Il tourne au cauchemar ou à l'épreuve du deuil. La «ceinture» ou la «hanche», tout comme la «poche ventrale où la faim des migrants collectionne les scalps des tribus» (*idem.*, 1980 : 168) que l'on retrouve dans *ÉcRiturEs*, sont des figures davantage mortifères ou blessées que sensuelles ou fécondes. Morceau de corps devenu non pas fier trophée mais débris, boulet de mélancolie et gestation douloureuse, le scalp opère une dépossession et une objectivation du corps. La chevelure et la partie de la calotte crânienne arrachées sont des reliques, l'emblème d'une perte, de la perte (celle de l'Origine), qui est portée à la ceinture ou à la hanche comme une arme ou un fardeau.

L'image de la «poche ventrale où la faim des migrants collectionne les scalps des tribus», quant à elle, dévoile une autre forme de cruauté cannibale. Des marques de dépossession («les scalps») deviennent des objets de collection. Il y a là une avidité (c'est «la faim» qui «collectionne») renforçant l'objectivation du corps, dès lors dépouillé de toute intégrité. Le corps, avec sa «poche ventrale», forme ici le réceptacle d'une série d'objets sanglants. Que l'on lise ou non dans ce passage d'*ÉcRiturEs* une allusion à la pratique coloniale d'achat de scalps qui a eu cours en Nouvelle-France et en Nouvelle-Angleterre (les «migrants» seraient les colonisateurs européens), il reste que la figure du scalp n'est chez Lapointe que la peau morte de sa référence culturelle amérindienne. Si le scalp objective le corps, il n'agit pas

---

<sup>13</sup> Bien qu'étroitement associé aux nations iroquoises, j'aimerais rappeler que le scalp est une pratique initiée par les colons anglais. Voir à ce sujet l'ouvrage de Ward Churchill en bibliographie.

autrement concernant les sociétés autochtones. Tout comme le scalp, les premières nations représentent, du moins dans *Le Vierge incendié* et *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, un amas de totems vidés, de tremplins métaphoriques menant vers l'ensauvagement.

### «Sacré sauvage»

L'allusion aux guérillas iroquoises qu'est le titre «Crânes scalpés» renferme la violence et l'ensauvagement à l'œuvre dans le rapport à la transcendance. Dans les sociétés iroquoises traditionnelles, la guerre est une activité sacrée, notamment par les chants, danses et rythmes de tambour qui la précèdent et l'accompagnent, et qui sont autant de formes de prières. Le scalp, plus encore qu'un trophée de chasse, est un fétiche, un objet précieux et religieux. La pratique du scalp est en quelque sorte une forme mineure du culte de la tête trophée, qui consiste à conserver non pas seulement une mèche de cheveux et une partie de la calotte crânienne de la victime, mais la tête entière<sup>14</sup>. Le corps n'est plus ici simplement objectivé; il est blessé pour que, de cette blessure, puisse suinter le sacré. La plaie devient le lieu d'un contact avec la transcendance.

Comme le note Maurice Blanchot, «c'est le sacré qu'entendent les hommes, non le poème» (Blanchot, 1973 : 307). En ce sens, *Le Vierge incendié* est un texte sacré. Non pas comme les Psaumes, la Bhagavad-Gîtâ ou le Popol Vuh le sont, mais comme un recueil de poésie — païen — peut l'être. Il donne à entendre en son souffle le silence du sacré, et permet d'entrer en contact avec une forme de transcendance qui n'est pas celle qu'offre l'Église ou la religion, mais qui serait en accord avec ce qui «est du sauvage». L'opposant au «sacré domestique», Roger Bastide écrit que le «sacré sauvage est création pure, et non répétition — qu'il se situe dans le domaine

---

<sup>14</sup> Ce culte était un élément central de l'univers spirituel de certaines nations amérindiennes réparties entre Santa Fe (au Nouveau Mexique) et Santiago (au Chili).

de l'imaginaire, non dans celui de la mémoire» (Bastide, 1997 : 210). Un livre de poésie n'est pas un catéchisme ou un recueil de codes (de conduite, de pensée). Le rapport à l'invisible et à l'indicible auquel il invite se situe plutôt dans la dimension du langage et de l'imaginaire. Comme dans le cas des glossolalies selon Michel de Certeau, ainsi que dans l'annotation «ceci est du sauvage», ce que le poème donne à lire, à entendre, bien plus que les mots, leur rythme et leur sonorité — mais à travers eux —, c'est l'en deçà et l'au-delà conjugués du langage.

Le monde dans lequel nous vivons ne laisse que très peu de place au sacré, et encore moins à la transe, qui est l'expérience physique d'un contact avec la transcendance. Pourtant, il pullule de nouvelles tactiques qui, bien qu'aseptisées, ressemblent à des rituels (les guichets automatiques, le maquillage) ou à des formes de communion (les raves, les initiations scolaires ou encore le clavardage)<sup>15</sup>. Dans ce contexte, lire ou écrire de la poésie sont des actes non seulement de gratuité, mais de résistance. Ils échappent à la domesticité du quotidien pour flirter avec ce que la transcendance possède de transgressif. En dehors de la dialectique entre *domestique* et *sauvage* établie par Bastide, et prolongeant cet autre dualisme, cher à Mircea Eliade, entre *sacré* et *profane*, le poème convoque un troisième sacré, qui est le sien et qu'on pourrait nommer le *sacré poème*. À la manière du «sacré-défolement» ou du «sacré-rébellion» (Roger Bastide), le sacré poème n'est pas un poème qui est sacré ou un sacré qui est poétique, pas plus que le «sacré-rébellion» est une rébellion sacrée ou un sacré qui est rebelle. Le sacré poème se situe au carrefour entre le sacré et le poème, permettant de penser leur transcendance commune, leur soif d'absolu partagée. C'est presque un mot-valise, où les deux termes — non pas additionnés mais inextricablement imbriqués l'un dans l'autre — sont impensables séparément. Cette expression permet de mieux cerner le sacré présent dans le titre, emprunté à

---

<sup>15</sup> Dans la foulée de Roger Bastide, qui s'est intéressé à la dimension sacrée de la prise de drogues et des «communautés» de drogués, plusieurs chercheurs (David Le Breton, Denis Jeffrey, Guy Ménard, etc.), en étude des religions et en sciences humaines, ont réfléchi sur ces nouveaux visages du sacré.

Novalis, sous lequel Paul-Marie Lapointe a regroupé ses quatre premiers livres : *Le réel absolu*.

### Invitation au sacré

Les titres de Paul-Marie Lapointe invitent, pour la plupart, au sacré. C'est le cas pour *Le Vierge incendié* — d'abord publié dans la petite maison d'édition qui faisait paraître quelques mois plus tôt l'incendiaire manifeste *Refus global* et qui porte le nom religieux, mais pas catholique, de Mythra-Mythe — et *Pour les âmes*, mais aussi pour *ÉcRiturEs* et, plus clairement encore, pour *Le Sacre*. Ce dernier titre joue, avec et par le langage, sur le transfert d'un élément religieux, le «tabernacle», vers un milieu populaire, sinon vulgaire, avec le juron «tabarnac», lui-même réinvesti d'un sens nouveau dans un autre contexte, avec l'expression «tabarnacos», utilisée pour désigner de manière sarcastique les touristes québécois au Mexique. *Le Sacre* c'est, comme son auteur l'écrit en «Avant-propos» :

Le TABARNAC, juron provincial dont la fonction première (ou mieux, *primale*) fut de concentrer du sens et de faire exploser le discours en signe unique, en coup de poing polyvalent [...] Produit culturel brut, mais inépuisable de sens et de sonorité, le TABARNAC est une déflagration de phonèmes, le sacre parfait. (Lapointe, 2004 : 205, en italiques dans le texte)

Entre le sacre (le juron) et le sacré, se dessine une relation sémiotique. Du «tabernacle» au «tabarnac», la dimension de sacralité se déplace, pour rejoindre la sauvagerie, la délinquance langagière. Le renversement opéré par les jurons participe du «sacré sauvage». Il emprunte aux religions — ou aux cultures autochtones —, en emploie librement les références afin d'en dégager le potentiel d'ensauvagement.

À la manière de la petite profanation qu'opèrent les jurons, *Le Vierge incendié* pille allègrement dans le bagage culturel judéo-chrétien, à la fois pour se l'approprier et s'en libérer, mais surtout pour en faire suinter le sauvage, le «sacré sauvage». La réactualisation radicale d'un passé religieux — également présente dans toute l'œuvre

de Denis Vanier — utilise les symboles et les images du catholicisme en leur faisant violence. André-G. Bourassa note que «*Le Vierge incendié*, c'est la purification, sur l'autel de l'amour, des chairs mortes, qui accèdent à une vie nouvelle» (Bourassa, 1977 : 159). Il s'agit d'un sacrifice, d'une destruction purificatrice et libératrice, qui transforme les «chairs mortes» en une voie vers «une vie nouvelle». Dans ce mouvement, le chaos (le désordre primordial) et le cosmos (l'harmonie) se chevauchent, l'ordre étant constamment détruit, pour mieux être reconstruit, pour mieux pouvoir être détruit à nouveau, ou en même temps. L'élaboration d'une cosmogonie personnelle harmonieuse est constamment menacée par le resurgissement du sauvage et de la violence sacrificielle.

L'incendie vient donner une coloration criminelle à cet acte qui constitue à la fois un meurtre et une résurrection. Car ce n'est pas le Vierge enflammé, mais bien «le Vierge incendié», c'est-à-dire celui à qui on a volontairement mis le feu. «Il y a certainement quelqu'un qui m'a tué» (Hébert, 1960 : 51), écrit Anne Hébert. Ce «quelqu'un» peut être celui qui souffle, qui dicte le poème, laissant son sujet dépossédé de son énonciation, à la manière d'un médium ou d'un vaudou, qui meurt à lui-même pour laisser la place de son corps et de sa voix à ce qui parle en lui. La page blanche, vierge, s'embrace de mots. Dans l'aveuglant incendie de l'écriture poétique, le sujet s'y brûle non seulement les doigts, mais l'être tout entier. C'est l'image de la «langue de feu», pour reprendre le surnom de Denis Vanier, surnom qui est par ailleurs une figure biblique. Pour «faire jaillir, par en dessous, le sacré sauvage et toute sa furie» (Bastide, 1997 : 210), la violence est nécessaire. Elle s'incarne dans l'image des «crânes scalpés» et dans ce cri de Claude Gauvreau : «Scalpons les jésuites» (Gauvreau, 1977 : 1247). Fort de cette posture par laquelle le sujet adopte volontiers la figure du «sauvage», l'anticléricalisme prend des allures de guerre sainte. Puisque sa libération en dépend, il importe de détruire, d'incendier, avec la flamme que le Vierge porte en lui, «les églises de faux sentiments» (Lapointe, 1974 :

15). C'est une inquisition symbolique, ensauvagée, où les rôles sont inversés : les condamnées — sorcières, Sauvages, poètes — portent maintenant le feu.

### **Sexualité sauvage**

Dans *Le Vierge incendié*, et en particulier dans la section «Vos ventres lisses» — titre qui contraste avec «Crânes scalpés» —, la sexualité participe de ce qui est «du sauvage», procède d'une certaine bestialité : «J'ai l'amour tassé dans les cuisses; l'amour bien cornu, vieux bouc.» (*ibid.* : 32) L'image du diable, avec sa croupe et ses cornes de bouc, est porteuse d'une sexualité qui «marque un retour aux instincts primitifs», comme Le Robert le dit du «sauvage». La sexualité mène ici à une primauté ensauvagée. Les images de péché et de masturbation, comme ces «filles repues de péchés avec le doigt» (*ibid.* : 28), mettent en relation le sexe, le sauvage et le sacré. Chez Lapointe — et tant d'autres, dont Bataille et Vanier —, le sacré, la sexualité et la violence forment une trinité sauvage. Ils procèdent d'une même intarissable soif, de ce même «manque ontologique» évoqué par Bastide. Ils permettent de renouer avec l'état de nature, les origines, avec une certaine brutalité, ainsi qu'avec la spontanéité du surgissement : «Une scène au démon luxurieux l'avait couchée nue parmi des serpents fort agréables de spirales et de peau.» (*ibid.* : 38)

Le bestiaire catholique convoqué par Lapointe rejoue, sur la scène du poème, la faute originelle. La sexualité subversive — où jouir tient de la transgression — opère ici un renversement quelque peu blasphématoire qui contribue à révéler ce qui, dans le rapport au sacré, est sauvage. Cette réappropriation transforme l'héritage judéo-chrétien et lui donne valeur de «mythologie personnelle», pour reprendre le concept de Roger Bastide, qui écrit : «L'homme ne pouvant plus s'appuyer sur rien, puisque plus rien n'a de sens, il ne reste plus qu'à s'appuyer sur lui-même et faire jaillir de sa révolte de nouvelles fleurs mythiques.» (Bastide, 1997 : 86) La mort de Dieu et le rejet de la religion, ou la révolte contre elle, laissent le sujet seul avec lui-

même, avec un manque, un creuset là où se logeait une certaine spiritualité. Dans cette béance, les traces et le legs du catholicisme se déplacent, glissent et surgissent comme à travers une brèche pour former «de nouvelles fleurs mythiques», de nouvelles alliances, amalgames ou métaphores. Le sujet, religieux ou poétique, bien qu'il puisse le rejeter violemment, est néanmoins habité par l'héritage de la tradition religieuse, qu'il bricole de façon personnelle.

Le corps, ensauvagé et sacralisé, est le support de ce bricolage : «jambe lisse, ventre rond des pêches, vignes des seins, et le cou, le visage d'une lampe à brûler l'encens» (Lapointe, 1974 : 37). Le corps, essentiellement féminin chez Lapointe, devient un missel de peau et de chair pour le culte et l'atteinte du «réel absolu». Comme Denis Vanier l'écrit, «le désir c'est la prière» (Vanier, 1980 : 255). Le sexe et le sacré se touchent, et touchent tous deux à la transcendance. Ainsi, ce qui incendie le Vierge, c'est aussi la flamme des corps, «le feu qui sourd des pores» (Lapointe, 1974 : 88). Ce serait ce que Michel Camus décrit comme une «ignition magico-sexuelle sans autre combustible que la substance des rêves ou la matière première des émotions» (Camus, 1996 : 15). Dans *Le Vierge incendié*, tout comme dans *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, les images oniriques et les émotions brutes servent de combustible, de formules magiques pour atteindre les flammes enlacées du grand brasier sexuel et sacré qui est à la source de l'ensauvagement.

### **Voyage vers l'autochtone**

*Le réel absolu* déploie une énonciation qui fait des signes autochtones — de même que ceux qui renvoient au sacré — une matière à ensauvagement, un moyen de retourner à la «liberté première», dont l'emblème est «ceci est du sauvage». Il en va autrement dans *Le Sacre* (1998) et *Espèces fragiles* (2002). Le «ceci» prend clairement une valeur démonstrative, et le «sauvage» réfère de manière explicite aux cultures autochtones, plus spécifiquement aux premières nations vivant aujourd'hui

au Mexique. Dans ces deux recueils, les sociétés autochtones ne sont pas instrumentalisées (simples tremplins vers l'ensauvagement) ou objectivées (réduits en traces, comme le scalp, qui les incarneraient). Elles sont plutôt abordées en tenant compte de leur contexte géographique et culturel, selon une démarche à la fois géopoétique (Kenneth White) et ethnopoétique (Nataniel Tarn).

Au Mexique, Paul-Marie Lapointe s'inscrit consciemment dans les sillons d'Antonin Artaud : «Et tel Artaud, / tu viendras, sans / mur ni murmure, / chez les Tarahumaras.» (Lapointe, 2004 : 440) Le voyage de Lapointe au Mexique instaure une opposition entre le poétique — l'expérience, souvent du ludique, du langage — et le touristique. À ce sujet, la figure d'Artaud fournit un contrepoids radical à celle du «tabarnacos». Cette expression est une façon de réagir, de résister de manière symbolique et sarcastique, un peu méchante, contre cette nouvelle espèce d'envahisseurs, moins claironnante et violente que les conquérants ou les conquistadors, mais néanmoins dérangeante, pas toujours bienvenue, pas nécessairement accueillie. Le vulgaire touriste à qui l'on accole ce québécois mexicanisé ne sait pas nécessairement, lorsqu'il se fait doré sur les plages d'Acapulco ou qu'il se rafraîchit dans sa chambre d'hôtel climatisée, qu'il se trouve sur le territoire de l'autre. Le type de tourisme que dénonce Lapointe — et bien d'autres, dont Marc Augé — procède d'un déni de l'altérité.

Tout comme Artaud chez les Tarahumaras, Lapointe cherche, à travers le désir de rencontre de l'autre et de l'ailleurs, une altération de sa propre identité, un déplacement du Je vers l'autre. Toutefois, ce n'est pas les signes gravés dans les montagnes ou les rituels entourant l'usage du peyotl qui intéressent Paul-Marie Lapointe au Mexique, mais plutôt les noms et l'histoire des lieux. Contrairement à Artaud, il y a une dimension géographique, et même cartographique, dans les pérégrinations de Lapointe. Les titres des poèmes empruntent des noms de villes et de



villages et les sections du recueil s'articulent comme autant de parcours sur la carte du Mexique. Ces parcours sont proprement impraticables, illogiques. Nul plaisancier ne les suivraient. Comme Lapointe le précise dans «Le jeu des itinéraires», leurs dessins, qui forment des anagrammes ou, dans la dernière partie du livre, les calques de constellations célestes — invitant, littéralement, à marcher dans le ciel<sup>16</sup> — ne constituent pas des itinéraires touristiques, mais géopoétiques.

Plutôt que de visites touristiques proprement dites, ne s'agit-il pas de découvrir le Mexique, de le sillonner arbitrairement, de sortir neuf TABARNACOS d'Acapulco, leur donnant à parcourir un pays qui leur serait entièrement ouvert, comme s'ils s'ouvriraient eux-mêmes à des terres inconnues, d'un point alphabétique à l'autre; comme en toute écriture sont visités les lettres, les mots, les lieux, les pays, la terre et ses hommes et tout ce qu'on imagine du cosmos, infiniment. (*ibid.* : 285)

Dans ce passage, Lapointe établit une distinction nette entre les «visites touristiques proprement dites» et la découverte, le fait de «sillonner arbitrairement», de s'ouvrir, de traverser et d'être traversé, de visiter et d'être visité, d'aller vers l'autre et l'ailleurs, vers le poème et vers soi. Une forme d'osmose symbolique entre un sujet et un lieu naît de l'éclatement de l'Acapulco des «tabarnacos». Cette «station balnéaire», comme il la nomme, devient un tremplin vers «des terres inconnues». Le sujet prend ainsi les traits d'un passeur, qui invite à la découverte et à l'invention, qui guide les lecteurs et les «tabarnacos» en dehors des sentiers battus, dans un véritable voyage vers l'altérité autochtone. Comportant de nombreuses informations historiques, anthropologiques ou pratiques, *Le Sacre* possède une dimension instructive, presque pédagogique. On y sent une constante attention à l'autre, une conscience d'être ailleurs et une passion déclarée pour les cultures autochtones.

---

<sup>16</sup> «In the sky I am walking» dit un chant Chippewa mis en musique par Karleinz Stockhausen (Mode records, 1998), qu'on retrouve dans Margot Astrov, *American indian prose and poetry, an anthology*, New York, Capricorn Books, 1946.

## Lapointe au Mexique

Comme le fait Daniel Castillo Durante dans son roman *Les foires du Pacifique*, Lapointe emprunte, en en travestissant les codes, au guide de voyage. En témoigne le poème «Oaxaca», que je cite ici en entier (*ibid.* : 323) :

Oaxaca.  
Il y a dix mille ans  
vivaient ici des hommes  
dont on ne connaît  
les noms ni l'histoire.

Tribus, peuplades, peuples  
d'avant les Empires,  
le Progrès, les ruines.

Plus tard, passèrent  
les Zapotèques à  
Monte Albán et, à  
Mitla, les Mixtèques.

Puis, Hernán Cortés  
et la Sainte Inquisition  
firent entrer Oaxaca  
et les terres indiennes  
dans l'ère moderne.

Ce texte est représentatif de la stratégie généralement employée par Paul-Marie Lapointe dans ce livre. Partant d'un nom de lieu, le sujet, avide des traces du passé et des origines, entre dans ce nom et dans ce lieu pour en évoquer l'histoire «d'avant les Empires, / le Progrès, les ruines.» Loin de la carte postale, des idées reçues et des clichés, les portraits de lieux brossés par Lapointe possèdent une certaine ironie, utilisent un ton quelque peu détaché, descriptif. La distance par rapport aux cultures autochtones est maintenue. Ainsi, l'ensauvagement du sujet se situe davantage du côté de sa position d'énonciation, décrite dans les textes entourant les poèmes.

Cependant, le regard posé par Lapointe est loin d'être purement objectif. Il trahit et traduit ses passions, sa quête des origines; trois strophes sur quatre d'«Oaxaca» sont d'ailleurs consacrées à la période dite «précolombienne». À cet égard, Lapointe n'évoque pas les pratiques cannibales dans *Le Sacre* — sans doute parce que c'est souvent tout ce qu'on retient des rituels ancestraux de cette région des Amériques —, pourtant présentes dans *Le Vierge incendié* et *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*. De plus, il choisit de parler de sociétés autochtones moins connues que les Aztèques, qui est souvent la seule nation du Mexique que l'on retienne. Il leur préfère les Zapothèques et les Mixtèques, qu'on retrouve dans le poème «Oaxaca»; les Otomis et les Tlaxcalas, qui ont résisté à l'empire aztèque et qui sont nommés dans «Ocotoxco» (*ibid.* : 383); ou encore les Huastèques, qui «vénèrent, plutôt que / des dieux sanguinaires, / une déesse de la fertilité / au goût de pastèque / et de papaya» (*ibid.* : 307).

En plus d'une empathie pour les Autochtones, pour la dépossession territoriale et culturelle qu'ils ont subie, ce qui intéresse Lapointe au Mexique — à l'instar de nombreux anthropologues, tel que Serge Gruzinski —, c'est le métissage entre cultures amérindiennes et espagnole. Le sujet s'attarde aux représentations picturales où se dégage une forme de syncrétisme : «Sur une période de trois cents ans, / les artisans indigènes / y ont représenté les leurs, / parmi les fruits et les fleurs, / les oiseaux, les personnages / et les thèmes de la Nativité.» (*ibid.* : 390) C'est aussi dans les noms de lieux, qui guident le fil du livre, que se révèle la fascination de Lapointe pour le métissage mexicain : «on marie les noms indiens / et les noms de saints : / / San Juan Iqualtepec, / San Miguel Ahuehuetitlan, / San Andrés Tepetlapa» (*ibid.* : 363).

Ici, le Je laisse sa place de sujet du poème au «ils» et au «on». C'est comme si le mouvement vers l'autochtone et la création de «labyrinthes de rencontre» — pour

reprendre le titre d'un ouvrage d'Alain Médam — déployés dans *Le Sacre* devaient être compensés par l'effacement du sujet et de son lyrisme. *Le Sacre* n'est pas «poétique», au sens où on l'entend habituellement : nul épanchement émotionnel, nulle profération d'une subjectivité. Nous sommes dans la langue — peut-être plus qu'au Mexique ou que chez les nations autochtones —, dans des jeux de langage qui prennent le Mexique, ses noms de lieux et sa carte comme matériaux poétiques. Pour laisser le champ libre à ces expérimentations ludiques et aux cultures amérindiennes du Mexique, le sujet s'absente presque — tout au moins se montre discret, se fait pur regard — de ses poèmes. Ainsi, l'ensauvagement qui est en jeu dans *Le Sacre* vise avant tout sa posture, qui s'oppose à celle du «tabarnacos».

### **Creuser les objets olmèques**

Dans *Espèces fragiles*, la frontière entre le sujet et les cultures autochtones devient plus ténue. Si, dans *Le Sacre*, cette distance est préservée, le sujet d'*Espèces fragiles*, poursuivant ses pérégrinations mexicaines, investit davantage ses poèmes. Cela est particulièrement probant dans la première section de ce livre, «Terres brûlées» — titre qui rappelle *Le Vierge incendié* —, où le Je réapparaît, posant son regard non pas sur la carte ou l'histoire du Mexique, mais sur des objets archéologiques provenant de la nation olmèque. La dimension géographique investie dans *Le Sacre* se fait muséale dans «Terres brûlées». On imagine le sujet déambuler dans un musée — possiblement dans la section consacrée à l'art olmèque du Musée national d'anthropologie de Mexico —, au lieu d'être penché sur un atlas. Ici encore, les objets décrits par Lapointe témoignent d'une passion du détail, du petit, du mineur, et pour ce qui se trouve en dehors des sentiers battus. Ainsi, il ne fait pas

mention des têtes colossales<sup>17</sup>, ce qui est d'ordinaire la première chose qu'on évoque de l'art olmèque.

La dimension quelque peu didactique, qui renseigne le lecteur sur les cultures autochtones, se poursuit également dans *Espèces fragiles*. Un poème comme «Tripode» (*ibid.* : 525-526) fait cohabiter des informations, au sujet des dimensions du vase à trois pattes ou de son contexte d'utilisation, que l'on pourrait retrouver dans un livre d'archéologie ou d'art olmèque, avec d'autres passages, plus oniriques :

le ventre sur le ciel s'ouvre  
s'évase  
margelle que nulle eau jamais  
ne mouilla [...]

puisque sous la terre  
il ne pouvait s'agir que de puiser  
pour le défunt  
à même l'Éternité liquide  
l'illusion de la soif  
le regret du monde où  
mortel parmi les mortels  
je suis — aujourd'hui —  
penché sur ce vase  
qu'une main savante  
anonyme  
autrefois modela

D'une manière similaire — mais tout de même plus prononcée — au poème «Oaxaca», qui partait du nom d'un lieu pour déboucher sur son histoire, «Tripode» débute par une description technique pour ensuite laisser l'objet s'ouvrir alors que le sujet s'ouvre à lui, le creuse, comme si toute la culture olmèque se trouvait enfoui dans ce vase. Sans faire l'économie de sa propre présence, de sa proximité à ce qu'il décrit, le Je fouille l'objet, en donne une interprétation personnelle. Ce faisant,

---

<sup>17</sup> Ce sont des sculptures anthropomorphiques, réalisées entre 1200 et 500 avant J.-C., pouvant peser plus de dix tonnes et mesurer près de trois mètres de haut, retrouvées dans différents sites bordant les rives du Golfe du Mexique. Voir l'ouvrage de Pasztory en bibliographie.

l'aspect muséographique du texte se dissipe peu à peu au profit d'une subjectivité, bien que le sujet maintienne une distance vis-à-vis de l'objet («je suis — aujourd'hui — / penché sur ce vase»). Il y a ici, contrairement à ce qui est en jeu dans *Le Sacre*, une relation — presque un contact tactile — entre le sujet et ce qu'il observe.

### Poésie archéologique

Dans son essai intitulé *Le premier venu. Poétique du passant*, Pierre Ouellet écrit : «Chaque livre et chaque poème m'apparaît comme le compte rendu d'expéditions ethnographiques ou de fouilles archéologiques» (Ouellet, 2003 : 36). Il poursuit :

L'archéologue excave la terre à la recherche du plus lointain passé, où il découvre ce qui a été et ne sera plus jamais. Le poème est un terrain de fouilles dans la pensée, où il met au jour ce qui n'existe pas encore et n'existera peut-être nulle part, grâce à la force brute de l'imagination la plus pure, qui prend le relais de la mémoire quand il s'agit de chercher l'autre non plus derrière mais devant soi : à l'horizon. (*ibid.* : 37)

Habituellement, la présence archéologique dans la poésie québécoise participe de ce qu'évoque Pierre Ouellet<sup>18</sup>. Le poème, qui aime à parcourir les chemins de traverse, se plaît à passer par la mort, la terre et leurs creusets contigus pour mieux faire jaillir la lumière, ressurgir le vivant. Il nous rappelle que «les ruines nous abreuvent» (Riopel, 2001 : 85), pour emprunter les mots de Jean-Éric Riopel; plus encore, comme l'écrit Joël Pourbaix, que «Nous ne sommes rien sans les ruines.» (Pourbaix, 2003 : 30) Par rapport à la comparaison entre poésie et archéologie établie par Ouellet — qui distingue toutefois ces deux pratiques qui sont en quelque sorte des sciences des origines —, les textes d'*Espèces fragiles* font figures d'exceptions. Bien qu'il ne soit pas archéologue, comme c'est le cas par exemple pour Serge Patrice Thibodeau, Paul-Marie Lapointe évoque dans ses poèmes des objets qui ne proviennent pas de

<sup>18</sup> J'aimerais sur ce sujet simplement mentionner, à titre indicatif, *Lascaux* de Normand de Bellefeuille (Montréal, Les Herbes Rouges, 1985), *Les murs de la grotte* d'Hélène Dorion (Paris, La différence, 1998) et *Rêves de pierre* de Madeleine Gagnon (Montréal, VLB Éditeur, 1999).

«la force brute de l'imagination la plus pure». Ce qu'il «met au jour» existe bel et bien, et chacun peut l'observer dans les musées ou les livres.

Les objets avec lesquels Lapointe fait des poèmes — ce qui n'est pas sans rappeler l'entreprise de Francis Ponge — ne sont pas des métaphores, des figures romantiques, exotiques ou clichées, ni des choses inventées ou fantasmées. Lapointe ne chante pas quelques vagues ruines ou grottes, mais décrit, de manière à la fois descriptive et onirique, des objets extrêmement concrets, qui sont aussi symboliquement chargés. L'intérêt d'un poème apparemment banal comme «Tripode» réside dans le glissement, qui va de l'objet comme tel vers ce qu'il peut renfermer. Ainsi, ce poème débute par «Ce vase a 3000 ans» et se termine par «petite âme olmèque / en forme de tripode». D'un vase réel, le texte élabore un véritable «terrain de fouilles dans la pensée». Il s'installe dans les poèmes de «Terres brûlées» une tension entre «la force brute de l'imagination» et la réalité archéologique, entre le contexte ethnographique de ces objets et leur interprétation poétique. Ces pôles disent tous deux : «ceci est du sauvage». L'un, parce qu'il est composé d'«argile à peine cuite / fragile craquelée / [qui] réapparaît / après trente siècles / à la surface de la terre» (Lapointe, 2004 : 530) comme dans le poème intitulé «Jaguar». L'autre, parce qu'il met en place un ensauvagement du regard, de la subjectivité et de l'interprétation. La primauté ensauvagée se présente tantôt sous un mode nostalgique («le regret du monde où / mortel parmi les mortels / je suis — aujourd'hui — / penché sur ce vase», lisait-on dans «Tripode»), tantôt d'une manière qui abolit la linéarité du temps : «et les âmes des petits hommes / sauvages lumineux / qui ont créé le monde / un jour / autrefois / aujourd'hui» (*ibid.* : 521).

Ce qu'il y a d'archéologique dans les poèmes de Lapointe s'apparente à la démarche contextuelle en archéologie. Comme le note Daniel Arsenault, cette approche tient compte, dans son interprétation des objets, «de tous les aspects

matériels et symboliques qui étaient greffés aux pratiques rituelles» (Arsenault, 1997 : 268) entourant l'usage de l'objet. Ainsi, la signification des objets est étroitement reliée à la signification du monde et de la vie dans les cultures d'où ils sont issus. Même si c'est d'une manière fragmentaire qui n'a rien de l'analyse scrupuleuse, Lapointe illustre dans «Terres brûlées» l'importance, pour la représentation de l'objet et son interprétation, du contexte et du savoir morcelé qui s'y rattache. Le poème, comme l'étude archéologique, restitue le chantier, le «paysage rituel» (Daniel Arsenault) duquel les objets proviennent.

### **Surgissement mélancolique**

La fouille archéologique ou poétique fait surgir les objets et leur sens du sol ou du texte; le surgissement étant le mode de fonctionnement du sacré et de l'ensauvagement. La façon dont le sujet de «Terres brûlées» nous présente les objets olmèques, comme en témoigne l'image des «sauvages lumineux», participe du «ceci est du sauvage». L'ensauvagement du sujet est ici avant tout un ensauvagement du regard porté sur les objets et le monde. Le Je ensauvage les objets et le contexte dans lequel il les replace, en se réappropriant cet ensauvagement. Son rapport à l'objet et à ce qui l'entoure symboliquement — les symboles et les motifs importants de la culture olmèque fournissent souvent les titres aux poèmes : «Tripode», «Jaguar», «Enfants» — est teinté de mélancolie. D'un côté, cet affect souligne la distance et la différence entre le sujet du poème et les objets olmèques, et de l'autre, il lui permet de se projeter dans cet univers autochtone, de l'habiter par l'entremise de quelques vases et figurines d'argile et, de là, renouer avec un état «d'avant [...] les ruines».

La mémoire reliée aux objets archéologiques est à la fois millénaire et brisée. Le poème — comme l'archéologie mais d'une manière moins scientifique — restitue cette mémoire, la répare et l'interprète, en révèle autant les origines que l'actualité. Le regard porté par le sujet sur ces objets s'emploie à en souligner et à en pénétrer les



fissures : «minuscules sauvages / simples membres de la tribu / divinités de tous âges / et sexes [...] immobiles / fragiles objets de terre / craquelés morcelés parfois / bras ou jambes arrachés», lit-on dans «Figurines» (Lapointe, 2004 : 522). Avec de telles descriptions, Lapointe donne des traits concrets aux métaphores du poème fait de glaise et du poème comme hiéroglyphe — *hieros glyphos* : signe sacré. Toutefois, les objets olmèques ne sont pas que le truchement métaphorique par lequel un lointain et un indicible poétiques seraient dits ou mis en images. Ces objets, réels et décrits comme tels, résistent à la métaphorisation et refusent de n'être que les figures archaïques ou ontologiques du poème, ou encore des motifs par lesquels la poésie parlerait d'elle-même et de sa genèse d'argile. Bien qu'ils incarnent la contiguïté entre un passé à peine imaginable et aujourd'hui, entre le réel et le symbolique, entre la matérialité et la magie, ces objets ne sont pas mis de côté, ils sont toujours au centre des poèmes.

Dans la fragilité, dans la persistance des origines qu'incarnent les objets olmèques, «ceci est du sauvage» devient l'équivalent de «ceci est autochtone». Par un discours qui tient à la fois de l'ethnographie et de la métaphysique, ce que Lapointe veut évoquer à travers ces objets coïncide avec ce qu'ils évoquent réellement, notamment la proximité entre l'*infans* et la mort. Dans la culture olmèque, la plus ancienne civilisation des Amériques, que Lapointe décrit comme un «petit peuple d'enfants nus» — c'est le premier vers d'«Enfants» (*ibid.* : 528) —, les traits des origines semblent gravés à même les représentations artistiques, comme celles d'enfants «mi-humains mi-jaguars» (*ibid.* : 528). L'univers entier y semble tout juste naissant, chaud encore, à peine sorti du four : «et les paumes des morts / dont la chaleur sacrée façonne d'argile / ses petits hommes / ses dieux torrides» (*ibid.* : 517). Ici, la mort, omniprésente et tout près, n'est pas à venir, elle n'est pas «devant soi : à l'horizon», pour revenir sur les mots de Ouellet; elle est derrière, avant la vie. Ce sont «les paumes des morts» qui façonnent avec l'argile et les hommes et les dieux. Les

poèmes d'*Espèces fragiles*, tout comme ceux du précédent recueil, utilisent une connaissance évidente des sociétés autochtones : on y retrouve la croyance — qui n'est pas exclusivement olmèque — qu'au début des temps régnait une indifférenciation entre l'humain et l'animal, et cette autre, selon laquelle l'être humain serait né de la glaise, la matière qui permet de représenter les figures divines. Par son désir de pénétrer les fissures des objets olmèques et les brèches du temps, le sujet du poème renoue avec la mémoire qu'il a des commencements du monde.

La cruauté et la mélancolie, la proximité entre la mort et «la création du monde» — pour reprendre le titre de la dernière partie du *Vierge incendié* —, le surgissement du sacré et du sauvage ainsi que l'animalisation et le morcellement du corps sont des motifs qui se trouvaient déjà au cœur des préoccupations de Lapointe au début de son œuvre. Ce qui change ici, c'est que ces amalgames s'appuient clairement sur un contexte culturel autochtone. La mélancolie de la préhistoire qui suinte des poèmes de Paul-Marie Lapointe ne participe plus d'une forme de cannibalisme ou d'appropriation dévorante, mais témoigne d'une distance empathique vis-à-vis des cultures autochtones. En empruntant les traits du passeur, du voyageur, de l'archéologue ou du potier, le sujet dans *Le Sacre* et *Espèces fragiles* convoque un ensauvagement qui, sans être réellement subversif, lui permet de se situer en marge de l'ici et du même. Sans revêtir «un habit de plumes» ou avoir «mangé les plumes des sauvages», le sujet effectue un décentrement par lequel il s'altère, laisse surgir les origines et renoue avec une primauté ensauvagée.

## CHAPITRE DEUX

### PATRICK STRARAM : POTLATCH ET SUR-NOMS TOTÉMIQUES

Dans l'écriture de Patrick Straram le Bison ravi, les références aux premières nations ne font pas partie d'un plus vaste mouvement ou d'un réseau d'images permettant de renouer avec une forme de «liberté première», comme c'est le cas chez Paul-Marie Lapointe. L'ensauvagement, chez Straram, coïncide avec la dimension amérindienne qui y est présente. Ce sont les éléments provenant des cultures amérindiennes qui constituent le retour à un certain état de nature visé et promu par Straram. La non domesticité et la marginalité délibérée — en regard de la société occidentale, blanche et capitaliste, de laquelle Straram souhaite se détacher — revendiquées par le Bison ravi s'accompagnent et participent d'un désir de devenir amérindien : d'une amérindianisation du sujet.

Straram s'appuie sur ses connaissances, son interprétation et son identification aux cultures amérindiennes pour mettre en scène et énoncer son propre ensauvagement. Dans ses textes, l'ensauvagement et l'amérindianisation sont synonymes, ils renvoient à la même chose, soit l'adoption de ce qui constitue à ses yeux un style de vie «à l'amérindienne». Puisqu'il y est exclusivement question des nations amérindiennes (et non de l'ensemble des cultures autochtones), c'est bien l'amérindianité (et non l'autochtonicité) qu'il faut convoquer pour cerner la présence et l'appropriation des cultures amérindiennes dans l'œuvre du Bison ravi. Au sein de ces cultures, ce que Straram privilégie, c'est le totémisme. Les motifs du «sur-nom»<sup>19</sup> et du potlatch reviennent constamment dans les livres de Straram.

---

<sup>19</sup> Patrick Straram écrit «sur-nom» avec un trait d'union et, puisqu'il s'agit davantage d'un second nom — totémique — que d'un sobriquet, il m'apparaît nécessaire de le conserver. Je reviendrai sur ce point.

## Le totémisme et le totémique

On ne peut pas parler, à propos de l'œuvre de Straram, de totémisme comme tel. À la manière de ce que Roger Bastide nomme les «mythologies personnelles» (Bastide, 1997 : 90-91) pour évoquer le collage de croyances qu'un individu peut faire pour créer son propre rapport au sacré, il y a chez Straram un totémisme personnel, qui procède du bric-à-brac. Il s'agit d'un troc entre lui — ou le personnage qu'il se crée — et ce qu'il connaît des nations amérindiennes. C'est une forme de potlatch par lequel Straram emprunte certains éléments associés aux cultures totémiques de l'Ouest américain pour les réorganiser et les faire siens. Toutefois, il s'agit d'un potlatch où il n'y a pas d'échange. On ne retrouve pas de réciprocité dans le totémisme personnel du Bison ravi.

En elle-même, la notion de totémisme pose déjà problème. Claude Lévi-Strauss, dans *Le totémisme aujourd'hui*, se montre critique par rapport à une conception généraliste ou généralisante de ce concept, qui en ferait une appellation fourre-tout, comme c'est aussi le cas pour le chamanisme. Il n'y a pas *un* totémisme — ni *un* chamanisme —, mais plutôt plusieurs totémismes qui s'articulent de manière différente, voire incomparable. Dénonçant les ethnologues qui ont tenté de réduire ces pratiques provenant de divers endroits du monde en un même ensemble commun ne répondant pas à la réalité, Lévi-Strauss soutient que «[l]e prétendu totémisme échappe à tout effort de définition dans l'absolu» et qu'il «n'est pas une synthèse organique, un objet de la nature sociale» (Lévi-Strauss, 2002 : 11). Chaque totémisme s'articule de manière singulière. Dans le cas de Straram, il s'agit d'un totémisme personnel, mais aussi littéraire. Ainsi, les différents éléments composant le totémisme dans l'œuvre de Straram ne proviennent de coutumes d'un groupe d'individus, mais de certains passages des livres qu'il a écrits. Le totémisme, ou plutôt la dimension totémique des textes du Bison ravi doit donc être pensée comme une esthétique,

comme ce qui relie tout ce que Straram emprunte aux cultures totémiques. Ce totémisme personnel, s'il s'inspire des premières nations de l'Ouest américain, n'appartient qu'à Straram; il est fictionnel et ne peut être comparé à une culture totémique réelle.

Parmi l'éventail de caractéristiques du totémisme que Lévi-Strauss présente, une dimension en particulier me semble se rapprocher de l'utilisation qu'en fait Patrick Straram. Lévi-Strauss écrit : «Le totémisme est d'abord la projection hors de notre univers, et comme par un exorcisme, d'attitudes mentales incompatibles avec l'exigence d'une discontinuité entre l'homme et la nature, que la pensée chrétienne tenait pour essentielle.» (*ibid.* : 8) Ce qu'il y a de totémique chez Straram s'inscrit dans un ensemble d'attitudes (pratiques, valeurs et croyances) qui n'ont rien de chrétien, qui lui sont propres et où le rapport entre l'humain et la nature se présente de manière harmonieuse. Pour le Bison ravi, cette relation — qui frôle le cliché — est incarnée par les cultures amérindiennes, ou plutôt par ce qui serait pour lui un mode de vie «à l'amérindienne».

### **Le «style de vie» amérindien**

Après quelques citations, notamment de Barthes et de Bachelard, et quelques photographies d'appartements où Straram a habité, *Bribes 1* — qui est un livre où se mêlent poésies, proses, notes et images — commence ainsi (Straram, 1975 : 26) :

L'écriture  
itinéraire de signes  
cicatrices / tatouages  
l'image trace indice d'une identité

chiffres  
comme ceux des Amérindiens  
(on n'est pas Indien par le sang  
mais par le style de vie)  
le 4 et le 6  
points cardinaux ciel terre

La remarque «on n'est pas Indien par le sang / mais par le style de vie», même si elle est inscrite entre parenthèses — ce qui diminue son importance au sein du poème —, contient une affirmation capitale. C'est en effet toute la conception de l'amérindianité du Bison ravi qui s'y énonce de façon explicite. En affirmant qu'«on n'est pas Indien par le sang / mais par le style de vie», Straram propose une définition de l'amérindianité qui ne se fonde pas sur l'hérédité et le pourcentage de «sang amérindien», comme c'est le cas pour la *Loi sur les Indiens* (au Canada) et l'*Indian act* (aux États-Unis)<sup>20</sup>. Ainsi formulée, la remarque quelque peu lapidaire de Straram crée une opposition nette entre une amérindianité portée par le «sang», et une autre, incarnée par un certain «style de vie». Entre les deux, il est clair que Straram privilégie la seconde conception.

Parallèlement à cette définition de l'identité amérindienne, on retrouve dans le passage en vers cité plus haut ce qu'est l'écriture pour Straram : un «itinéraire de signes», de «cicatrices / tatouages», qui inscrit et construit «l'image trace indice d'une identité». Ce poème met en parallèle les conceptions de l'amérindianité et de l'écriture. Ainsi, ce réseau symbolique peut laisser entrevoir à travers ces «cicatrices / tatouages» les marques corporelles de nombreuses sociétés autochtones des Amériques ou d'ailleurs, et dans cette «image trace indice d'une identité», l'icône d'un bison vu de profil, qui accompagne souvent le nom de Patrick Straram le Bison ravi en couverture de ses livres. Toutefois, ces liens ne se font que par associations ou métaphores. Ainsi, le Bison ravi ne nous dit pas ce qui relie l'écriture et l'amérindianité. Il n'étaye pas le point de vue contenu dans sa remarque concernant le fait d'être Amérindien (je rappelle qu'il l'énonce d'ailleurs dans une parenthèse).

---

<sup>20</sup> On m'excusera de ne pas développer davantage ces considérations juridiques complexes, aussi je me contenterai de renvoyer le lecteur intéressé par ces questions aux ouvrages de Renée Dupuis.

Straram n'offre pas non plus au lecteur des indices qui permettraient de bien comprendre ce qu'il entend par ce «style de vie». Et, en plus de demeurer floue, la formule de Straram se veut générale. Il n'écrit pas «mon style de vie fait de moi un Amérindien», mais bien «on n'est pas Indien par le sang / mais par le style de vie». Néanmoins, et en dépit de son caractère générique, le point de vue de Straram constitue avant tout une forme d'autodéfinition de sa propre amérindianité. S'il utilise le «on», ce «on» n'exclut pas ici celui (le Je) qui affirme ce point de vue. Le flou volontaire entourant la conception de l'amérindianité de Straram participe d'une position — qui est celle de l'ensauvagement — ambiguë. Jamais le Bison ravi ne dit explicitement qu'il est (un) Amérindien. Cependant, il le laisse entendre.

L'amérindianité chez Straram s'inscrit dans une logique d'identification et d'appartenance, qui sont des formes d'autodéfinition. Maurizio Gatti, dans l'introduction à son anthologie *Littérature amérindienne au Québec*, adopte un point de vue valorisant l'autodéfinition. Pour lui, «un auteur amérindien est celui qui se considère et se définit comme tel» (Gatti, 2004 : 34). À travers son argumentation, Gatti cite Kenneth Deer, un résident de Kahnawake, qui affirme : «*It's a state of mind to be a Native*», en soulignant qu'«[o]n est loin de la *Loi sur les Indiens*» (*ibid.* : 35). Bien que ce Mohawk n'ait fort probablement pas lu Straram, «*It's a state of mind to be a Native*» pourrait presque constituer la traduction de «on n'est pas Indien par le sang / mais par le style de vie». La posture du Bison ravi, si elle peut paraître usurpatrice, pourrait être néanmoins énoncée par un Amérindien, partageant une vision non réductrice et accueillante de l'amérindianité.

### **Amérindianisation du sujet**

En évoquant le cas de Grey Owl, qui «est souvent considéré comme un imposteur, même s'il a contribué à sensibiliser les Blancs et à valoriser les Amérindiens et la nature», et au sujet duquel il se demande s'il était «un *vrai* ou un

*faux Indien*», Maurizio Gatti pose la question : «Peut-on décider de devenir un Amérindien»? (*ibid.* : 37) C'est ce que le Bison ravi semble avoir choisi de faire. Certes, Straram n'est pas Grey Owl. Patrick Straram le Bison ravi ne figurera jamais dans une anthologie de littérature amérindienne et il n'y a dans aucun de ses textes une forme explicite d'«autoproclamation», pour reprendre une autre expression de Gatti (*ibid.*). Straram ne dit pas «Je suis un auteur amérindien» et ne se définit pas comme tel. Par contre, il se considère Amérindien par son «style de vie».

Un Amérindien qui écrit peut décider de ne pas être un *auteur amérindien*. C'est le cas de Robert Lalonde, à propos duquel Maurizio Gatti note :

Ses origines mohawk ont beaucoup compté pour lui et sont restées dans sa façon d'être, mais il ne bâtit pas son œuvre là-dessus. Dans ses romans, on retrouve des thématiques amérindiennes [...] mais il vit et exprime son identité mohawk sans ressentir le besoin de l'extérioriser et de la revendiquer ouvertement. (*ibid.* : 36-37)

C'est également le cas de Yolande Villemaire, qui évoque en entrevue son «origine amérindienne paternelle qui est très obscure. Probablement algonquine, mais je n'en sais à peu près rien, car ma grand-mère n'aimait pas parler de ça<sup>21</sup>.» Pour sa part, Patrick Straram s'inscrit dans une dynamique inverse, qui consiste non pas à relativiser l'importance de son ascendance amérindienne, mais à proposer une amérindianité qui s'élabore en dehors de l'hérédité.

Si, quittant la France en 1954 (fuyant, à vingt ans, son service militaire) pour s'établir en Colombie-Britannique puis au Québec, Straram est devenu, tant légalement que culturellement, un Canadien et un Québécois, le fait qu'il s'identifie aux cultures amérindiennes fait-il de lui un Amérindien? On peut en douter, mais à suivre son point de vue concernant l'amérindianité, l'indécision demeure. Car, chez Straram, l'identité amérindienne n'est pas donnée d'emblée, de naissance. Puisqu'il

---

<sup>21</sup> Citée par Stéphane Despatie dans le *Voir* du 31 mars 2005, p. 51.



l'associe à un ensemble de comportements, de pratiques et d'attitudes, l'amérindianité est pour Straram une identité qui se fait, se construit. L'amérindianité serait ainsi le fruit d'une amérindianisation. Cette dynamique identitaire se retrouve aussi dans la numérologie que Straram emprunte aux nations amérindiennes — laquelle ou lesquelles, il ne le précise pas — et dont il est question dans le texte où figure la remarque «on n'est pas Indien par le sang / mais par le style de vie», ainsi qu'à de nombreux autres endroits dans ses textes. Le passage le plus significatif à ce sujet est certainement celui-ci, également tiré de *Bribes 1* : «le 4, depuis toujours, et le 6, plus récemment, d'autant plus mes chiffres que ceux des Amérindiens» (Straram, 1975 : 56).

Cet extrait prête à confusion. Le «d'autant plus» veut-il indiquer que le 4 et le 6 sont les chiffres de Straram parce qu'ils sont ceux des Amérindiens — auxquels il s'identifie — ou veut-il affirmer que ces chiffres lui appartiennent davantage qu'aux Amérindiens? Le Bison ravi légitime-t-il sa numérologie personnelle parce qu'il se considère, lui aussi, comme un Amérindien, ou oppose-t-il sa singularité, son identité *amérindianisée*, à l'ensemble des Amérindiens, pour faire valoir que ces chiffres ont une plus grande importance pour lui que pour eux? L'ambivalence entourant cette numérologie est emblématique de l'appropriation — ou l'usurpation — que Straram fait des cultures amérindiennes. Bien que le 4 et le 6, de même que le bison, n'appartiennent pas qu'aux premières nations, ils sont, pour lui, des éléments faisant référence aux sociétés amérindiennes, et c'est cette dimension qu'il souligne. Ce faisant, il *amérindianise* ces chiffres. Et en se les appropriant, Straram retourne cette amérindianisation sur lui-même, au profit de sa propre amérindianité. Le transfert ne se situe non pas dans l'objet comme tel (chiffre, sur-nom, animal), mais dans ce qui l'entoure, et dans ce que Straram y projette : une patine d'amérindianité.

## Un peu de généalogie

L'amérindianisation chez Straram touche à la fois l'identité et l'écriture. Elle procède par appropriation d'éléments culturels amérindiens et par le fantasme de devenir amérindien. Bien qu'il associe davantage l'amérindianité au «style de vie» qu'au «sang», le Bison ravi a tout de même énoncé la possibilité qu'il ait des origines amérindiennes. Dans *Bribes 2*, il écrit : «Voilà plus de 40 ans que je porte un nom, qui d'ailleurs me plaît (et m'autorise à me supposer des origines basques, qui feraient possible mon hérité amérindienne)» (*idem.*, 1976 : 30). D'une manière comparable à ce qui se dessine chez Yolande Villemaire, l'«hérité amérindienne» pour Straram est un fait obscur, incertain. Il s'ajoute dans le cas du Bison ravi une dimension fantasmatique (ses «origines basques» participent d'une supposition) qu'il vient contrebalancer par un processus de légitimation (son nom l'«autorise» à émettre cette hypothèse). Straram n'affirme pas véritablement qu'il a une ascendance amérindienne. Il en énonce par contre la possibilité, impossible à prouver mais aussi impossible à réfuter.

Dans un «délire généalogique» (Major, 1986 : 58), pour reprendre l'expression de René Major, Straram laisse une porte ouverte, justifiant les origines amérindiennes qu'il s'octroie par le biais d'un enthymème. Ce syllogisme tronqué s'articule ainsi : «je porte un nom [qui] m'autorise à me supposer des origines basques» (majeure) + les Basques ont eu de nombreux contacts, dès le 15<sup>e</sup> siècle, avec les Amérindiens (mineure sous-entendue) = «mon hérité amérindienne» est possible (conclusion). Cette équation logique, qui se veut convaincante mais qui ne l'est pas, a pour point de départ le nom de Straram, source pour lui de l'identité (amérindianisée). Cette amérindianisation du nom se base sur un fait incertain (ses «origines basques»), auquel s'ajoute une seconde supposition, qui serait son «hérité amérindienne». Elle procède également d'un truchement par lequel l'amérindianité provient non pas des cultures amérindiennes, mais de la culture basque. Ce détour

brouille le récit des origines que Straram met en place, il le rend volontairement flou et invérifiable. Il lui donne aussi une dimension interculturelle, qui se répercute dans son sur-nom puisque celui-ci renvoie, par un anagramme, à Boris Vian (la littérature française), mais aussi à la nomination totémique (les cultures autochtones).

Ce rapport au nom indique que c'est avant tout une amérindianisation (implicite), et non une autoproclamation d'amérindianité (explicite), qui se présente chez Straram. Pour lui, être Amérindien, par son mode de vie ou par son nom, peut se faire tout en demeurant Français, Basque, Canadien ou Québécois. Comme c'est le cas pour son sur-nom, le caractère amérindien que Straram attribue à son nom et à son «style de vie» est en quelque sorte une plus-value, une surcharge identitaire, une *sur-identité*. À la manière des colons français qui voulaient devenir d'authentiques Canadiens<sup>22</sup>, le détour fantasmatique par les premières nations permet de se distancier de la culture d'origine européenne et de renforcer l'appartenance à la culture et au territoire d'accueil. La poésie québécoise comporte de nombreux exemples — le poème «Ma patrie» d'Alfred Desrochers pour n'en nommer qu'un — de ce truchement symbolique qui est aussi un ensauvagement. Puisqu'il n'y aurait pas plus «américain» que les Amérindiens, amérindianité et américanité semblent, d'un point de vue identitaire, devoir aller de pair. Chez Straram tout particulièrement, le devenir-américain et le devenir-autochtone — ou le devenir-bison, pour reprendre son sur-nom — sont pratiquement indissociables.

### **Le sur-nom totémique**

Après avoir évoqué sa possible «hérédité amérindienne», Straram écrit :

En 1954, en Colombie Britannique, j'avais 20 ans, la première structure qui m'ait absorbé dans l'étude de la vie des Amérindiens : l'enfant, à l'âge de 7 ou 8 ans je crois, part tout seul dans la forêt quelques jours, et ce sont ces épreuves, expériences, sentiments, signes alors vécus qui le font se nommer lui-même,

---

<sup>22</sup> Voir à ce sujet le chapitre de Philippe Jacquin figurant en bibliographie.

selon son rapport à la nature et à la culture du clan, **faisant son nom** pour communiquer avec l'Autre (tous) selon son **identité** la plus intégrale et la plus authentique puisque ce qui la détermine est sa **pratique**. (Straram, 1976 : 36, en gras dans le texte)

...C'est aux cultures amérindiennes — vraisemblablement kwakiutl ou haïda, puisque ce sont les nations les plus connues et répandues en Colombie-Britannique — que Straram emprunte et associe l'idée de «se nommer [soi]-même» et de «fair[e] son nom [...] selon son identité». Pour Straram, «l'étude de la vie des Amérindiens» fonctionne en grande partie par appropriation et par mimétisme. Elle permet de résoudre le conflit entre «nature» et «culture», d'harmoniser — «tout seul dans la forêt», donc de manière doublement «sauvage» — les différentes composantes de son identité, ainsi que d'en incarner l'intégralité et l'authenticité. L'expérience initiatique que décrit Straram de manière quelque peu idyllique en est une de cohésion. Il s'agit d'un sujet qui se rencontre et se nomme.

Sans tomber dans le procès d'exactitude ethnologique, mais en accord avec la démarche ethnopoétique<sup>23</sup>, il me semble toutefois que cette conception de la sur-nomination totémique accorde une importance exagérée à la liberté de choisir du sujet — sans doute plus proche de la pensée existentialiste de Sartre que des cultures amérindiennes —, à ce que Straram appelle la «pratique». Dans les cultures autochtones où l'on retrouve cette pratique, le sur-nom n'est pas déterminé par la «pratique» d'un sujet, qui le choisirait en fonction de son rapport au monde et aux autres. Le sujet ne s'octroie pas un sur-nom, il le reçoit. Son sur-nom lui est donné, ou en quelque sorte dicté, suite à un rêve ou à la rencontre d'un esprit. À l'évidence, ce passage nous en dit davantage sur Straram, et sur l'ensauvagement qu'il construit dans ses textes, que sur les premières nations. L'interprétation que fait Straram de la nomination totémique souligne l'altération, le changement de sens qu'il lui fait subir.

---

<sup>23</sup> C'est-à-dire, comme je le présentais en introduction, une analyse qui met en relation la poésie et l'ethnologie pour dégager la lecture (ou l'appropriation) qu'un auteur fait des cultures autochtones.

Le Bison ravi ajoute à la dimension amérindienne de cette expérience rituelle des éléments provenant de son propre bagage culturel, où se côtoient l'existentialisme, la psychanalyse (il est question de «l'Autre»), la sémiologie (par la mention des «signes») et le situationnisme (quant à l'importance de la «pratique»). Ce faisant, Straram évacue le caractère spirituel de ce rituel pour n'en conserver que la dimension identitaire, mettant l'accent sur la manière dont ce rite initiatique incarne l'intégralité et l'authenticité d'un sujet. Il revient d'ailleurs sur cet aspect : «Ainsi, ai-je complété mon nom par cet autre de Bison ravi, qui me **nomme** si authentiquement et si intégralement» (*ibid.* : 31, en gras dans le texte). Comblant un manque identitaire, colmatant la brèche entre le sujet et son nom, le sur-nom permet d'être unique, authentique, intégral. Il construit ce que René Major, dans *De l'élection*, décrit comme «ce que serait une certitude qui garantirait l'adéquation du sujet au nom, qui assurerait que le sujet remplit toutes les fonctions du nom et qu'il est le seul à correspondre entièrement à ce nom» (Major, 1986 : 174).

Puisqu'il n'y a pas et qu'il ne peut y avoir deux Patrick Straram le Bison ravi, le sur-nom crée l'équation entre ce qui fait et ce qui nomme le sujet. Il permet au Je de correspondre à «l'idéal du moi», qui fonctionne, comme le totémisme chez Straram, «par identification à des personnages prestigieux ou imaginaires» (Freud, 1963 : 273). Le sur-nom participe de l'ensauvagement du sujet, par lequel il rompt avec la domesticité du nom. Même si Straram définit son sur-nom par : «emprunt-hommage au camarade Boris Vian, fait, et ma "nature" d'Indien» (Straram, 1972 : 206), cette amérindianisation serait ici avant tout un truchement pour parvenir à une authenticité identitaire. Même s'il mentionne en entrevue «Boris Vian, auquel j'ai emprunté mon *nom amérindien* de Bison ravi» (Séguin, 1991 : 10, je souligne), le sur-nom de Patrick Straram n'est pas, à proprement parler, amérindien. Il serait plutôt d'inspiration — ou d'appropriation — amérindienne, comme tout ce qui témoigne de

l'amérindianité chez Straram. On peut lire dans «bison ravi» un bison qui est ravi, comblé (ce qui est sans doute le sens que Straram veut lui donner), mais aussi un bison qui a été ravi, volé (aux cultures amérindiennes). Car c'est d'une manière très libre que Straram emprunte — ou pille, braconne — aux premières nations : aucune permission à quérir, pas de tribut à payer, ni de contexte (historique, géographique, culturel) à prendre en considération. Par ailleurs, ce qui peut être rattaché aux premières nations, comme la figure du bison, peut également être associé à d'autres cultures. C'est le cas de l'utilisation d'un surnom, ou d'un sur-nom, qu'on retrouve chez certaines sociétés amérindiennes, mais aussi, sans que cela ne fasse nécessairement référence aux premières nations, chez les scouts, les motards, les soldats ou encore dans les gangs de rue.

Roger Bastide, à propos des «changements de noms qui accompagnent l'entrée dans une communauté de drogués», note que «ce changement de nom signifie bien plus que l'on a rompu avec les pères, ce qui est symbolisé par le refus de porter le nom de sa famille, que l'acquisition d'une identité nouvelle» (Bastide, 1997 : 224). Cela n'est pas le cas chez Straram, qui n'a pas «rompu avec les pères» puisqu'il écrit : «je porte un nom, qui d'ailleurs me plaît». À la différence de ceux des drogués, des motards ou des scouts, le sur-nom de Straram n'est pas un surnom, c'est-à-dire un sobriquet ou un diminutif qui remplace le nom de naissance dans un langage partagé par un groupe. En adoptant ce sur-nom, qui vient confirmer une identité qui se fait, Patrick Straram n'est plus Patrick Straram, mais dorénavant Patrick Straram le Bison ravi<sup>24</sup>. Et c'est sous ce nom — qui représente mieux, à ses yeux, l'intégralité et l'authenticité même de son être — qu'il signe ses textes.

Ce sur-nom est essentiellement littéraire, même s'il n'est pas un pseudonyme ou un hétéronyme. Le Bison ravi n'est pas l'équivalent pour Patrick Straram

<sup>24</sup> Le lecteur comprendra que c'est pour alléger le texte et pour éviter les redondances que j'utilise tantôt Patrick Straram, tantôt le Bison ravi, pour parler de Patrick Straram le Bison ravi.

d'Alberto Caeiro ou d'Alvaro de Campos pour Fernando Pessoa. Il n'y a pas d'un côté Patrick Straram, et de l'autre, le Bison ravi, comme il y a Romain Gary et Émile Ajar. Le sur-nom de Straram ne vient pas annuler son nom de baptême. Patrick Straram ne refuse pas, comme les drogués dont parle Bastide, «de porter le nom de sa famille», mais se le réapproprie en le complétant. Le sur-nom n'efface pas le nom du père, mais l'augmente. Ainsi, il s'agit bien de Patrick Straram le Bison ravi, et non pas simplement du Bison ravi. En lui-même, le Bison ravi n'existe pas. Alors qu'avec ou sans sur-nom, Patrick Straram continue d'être. Il est autre mais ne se substitue pas à un autre. Il acquiert en quelque sorte «une identité nouvelle», mais ne change pas complètement d'identité. Straram ne nie jamais son nom et ne se considère pas mort comme Antonin Artaud pouvait le faire, à l'asile de Rodez, lorsqu'il signait Antonin Nalpas (Artaud, 2000 : 27-29).

### **Communauté totémique**

Lévi-Strauss souligne que le totem est lié, dans son étymologie, à la parenté. «On sait que le mot *totem* a été formé à partir de l'ojibwa, langue algonkine de la région au nord des Grands Lacs de l'Amérique septentrionale. L'expression *ototeman* [...] signifie approximativement “il est de ma parentèle”» (Lévi-Strauss, 2002 : 28). Cette explication ethnolinguistique indique que le totémisme se fonde sur l'identification d'un sujet à sa «parentèle», à son clan. Le nom totémique, à la manière d'un (second) nom de famille, vient sceller un pacte d'appartenance, tisser des liens entre individus. Chez Straram, la question de la parenté, ou de la «parentèle», se pose d'une autre manière puisque le totémisme y est personnel. Contrairement à l'enfant amérindien qui va dans la forêt, Straram ne se situe pas par rapport à son clan. Il s'inspire d'un idéal amérindien pour mettre en scène l'initiation par laquelle une personne acquiert le statut de sujet. Pour le Bison ravi, faire son nom permet de se situer par rapport à l'altérité — composée à la fois de nature et de culture —, de pouvoir pleinement prendre en charge son énonciation, sa signature.

Lévi-Strauss souligne également le caractère quelque peu illogique, ou fabuleux, du totémisme. Il le définit, je le rappelle, comme «la projection hors de notre univers, et comme par un exorcisme, d'attitudes mentales». Dans la plupart des nations qui pratiquent le totémisme, l'identification des clans s'opère depuis une figure ancestrale, qui aurait donné naissance au clan, et qui est souvent un animal. D'un point de vue rationnel, et occidental, avoir une tortue ou un bison comme ancêtre, comme fondement de l'arbre généalogique, est impossible. Ainsi, pour Straram, le Bison (ravi) n'est pas son lointain et premier parent. Le totem agit plutôt comme un emblème, un blason, une signature. Il y a aussi chez Straram cet aspect illogique, obscur et occulte des origines, qu'on retrouve dans les pratiques totémiques. Son «hérédité amérindienne», comme le fait de descendre de l'ours ou du corbeau, est symbolique. Elle ne procède pas du rationnel, mais du légendaire.

La dimension amérindienne de l'œuvre de Patrick Straram le Bison ravi témoigne avant tout de sa propre lecture des cultures amérindiennes, et de ce qu'il leur emprunte. Mais son totémisme, s'il est essentiellement personnel, n'est pas qu'individuel, car Straram a aussi sur-nommé plusieurs de ses contemporains. Instaurant un lien de parenté vis-à-vis de ceux et celles qu'il sur-nomme, il affirme quelque chose comme : «ils sont de ma parentèle». Mais ce qui unit les membres de cette communauté n'est pas la parenté comme telle, mais un sur-nom apparenté. La communauté ainsi établie ne trouve sa cohésion que dans une nomination totémique. La fragilité de cette cohésion renforce le caractère illusoire de la communauté, que Jean-Luc Nancy, dans *La Communauté affrontée*, décrit ainsi :

De plusieurs côtés je voyais venir les dangers suscités par l'usage du mot "communauté" : sa résonance invinciblement pleine, voire gonflée de substance et d'intériorité, sa référence assez inévitablement chrétienne (communauté spirituelle et fraternelle, communuelle) ou plus largement religieuse (communauté juive, communauté de la prière, communauté des croyants —



'umma), son usage à l'appui de prétendues "ethnicités" ne pouvaient que mettre en garde. (Nancy, 2001 : 42)

Bien que le terme «communauté», comme celui de «totémisme», soit miné de toutes parts, c'est bien celui qu'il faut utiliser pour décrire l'ensemble des sur-nommés de Patrick Straram. Ce mot, dans la pensée du Bison ravi, résonne exactement comme le fait entendre Jean-Luc Nancy, qui souligne aussi la proximité entre le communautaire et le communisme (*idem.*, 1990 : 14). La communauté totémique de Straram, qui s'inspire de Marx et de Mao, se veut «pleine, voire gonflée», harmonieuse. Elle participe de ce que Jean Baudrillard nomme «la passion de l'illusion» (Baudrillard, 1995 : 20). Elle sous-tend un code d'appartenance qui a quelque chose de religieux et d'ethnique, au sens où Straram englobe dans un même ensauvagement nominal ceux et celles qu'il sur-nomme. Il leur fait revêtir son idéal d'authenticité, porter sa propre patine d'amérindianité.

### Les sur-nommés de Straram

C'est dans le texte «Mort amor» (Straram, 1972 : 188-196), long poème testamentaire figurant dans *Irish coffees au No Name Bar & Vin rouge Valley of the Moon (graffiti / folk-rocks)*, qu'on retrouve la liste la plus complète de tous ces sur-nommés. Parmi ceux-ci<sup>25</sup>, on rencontre Gilles Groulx le Lynx inquiet, André Roy le Soleil marginal, Louis Geoffroy l'Obsène Nyctalope, Gilbert Langevin l'excentrique abyssal, Lucien Francœur le Billy the Kid léonien, Denise Boucher l'Ourse Fantastique, Monique Mercure la Panthère ravie ainsi que Madeleine Gagnon la gentille lionne. La plupart de ces sur-noms épousent la structure de celui de Straram, soit un animal faisant partie des bestiaires amérindiens (lynx, ourse), suivi d'un adjectif. Si l'animal ne possède pas une connotation amérindienne, il demeure tout de même lié à une nature sauvage (panthère, lionne). S'il ne s'agit pas d'un animal, le

<sup>25</sup> Ne pouvant en dresser la liste exhaustive, je ne retiens ici que les écrivains et artistes les plus connus.

totem peut être un astre ou un personnage se rattachant aux mythologies autochtones (le soleil) ou du *Far West* (Billy the Kid).

Il se dégage de cette liste une parenté nominale, un peu comme les membres de l'Infonie écrivant leurs noms à l'endroit et à l'envers, «Raoul luoar yaugud Duguay» étant d'ailleurs mentionné par Straram (*ibid.* : 191). Le sur-nom est le trait commun de ce «clan». Il crée une illusion de communauté, de «parentèle», et il relève d'une amérindianisation, d'un ensauvagement collectif dont Straram, baptisant ses camarades, est l'instigateur, presque le prêtre. Le Bison ravi — aussi surnommé «le Consul» — se pose comme l'officiant d'une cérémonie nominale. Il donne un surplus d'intégrité, une sur-identité à ceux et celles qu'il sur-nomme. Straram transfère son idéal (du moi) et son sentiment d'élection (René Major) sur les personnes auxquelles il s'identifie, se sent lié. René Major note que «les effets [de l'acte d'avoir été nommé] marquent l'inscription d'un sujet dans une lignée symbolique mais viennent aussi signifier une élection, une identité et une intégrité» (Major, 1986 : 175). C'est par rapport et à partir de lui-même que Straram, en répétant la formule de son sur-nom, forme sa communauté totémique. Cette «lignée symbolique» témoigne davantage de sa propre inscription dans cette communauté que d'une véritable parenté. Un peu comme un jeune enfant surnomme ou renomme ses proches, le Bison ravi, en rebaptisant amis, écrivains et artistes, énonce son attachement, son sentiment d'appartenance envers eux. C'est son idéal, son élection, son identité et son intégrité qui sont mises en scène à travers ce poème testamentaire et dans les autres textes où Straram nomme des personnes par leur nom et leur sur-nom.

L'ensauvagement véhiculé et transmis par cette nomination participe d'«une pensée du sujet comme point de résistance face aux pouvoirs, une pensée du sujet éthique comme rapport à soi, une pensée (inaboutie) de la singularité ou de l'exception» (Sichère, 1990 : 101), tel que l'écrit, en faisant allusion à Foucault,

Bernard Sichère dans *Éloge du sujet*. À suivre l'illusion de cohésion élaborée par Straram, la communauté totémique partagerait une même éthique de marginalité et de résistance, fondée sur l'élection et l'exception. C'est parfois le cas, notamment quand Lucien Francœur écrit en préface à *Lesbiennes d'acid* de Denis Vanier : «Patrick Straram, mon frère, par le sang iroquois qui nous fusionne apatrides à la terre mère de nos vices» (Vanier, 1980 : 151). Et s'exclame un peu plus loin : «NOUS SOMMES DES IROQUOIS!!» (*ibid.* : 153, en majuscules dans le texte). En affirmant cela, celui qui est aussi sur-nommé le Elvis Presley du Faubourg à M'lasse entre dans le «délire généalogique» d'amérindianité de Straram. Il le pousse même plus loin en faisant de l'amérindianisation partagée (il fait mention de «la terre mère») une question, non pas de «style de vie», mais de «sang». En témoignant de son appartenance envers Straram, Lucien Francœur consolide, par l'utilisation des termes «apatrides» et «vices», le sentiment d'élection, d'exception et de marginalité au fondement de la communauté totémique.

L'exclamation de Francœur indique aussi que c'est par rapport au Bison ravi qu'a lieu cet ensauvagement délirant et fusionnel. C'est en lien avec le «Consul» Straram que s'établit la cohésion. En effet, seuls Gilles Groulx le Lynx inquiet, Alberto Kurapel le Guanaco gaucho et Louis Geoffroy l'Obscène nyctalope utilisent, pour eux-mêmes et indépendamment de Straram, le sur-nom qu'il leur a donné. Et c'est pour signer leurs œuvres (dans le cas de Groulx et de Kurapel), ou pour donner un nom à leur maison d'édition (l'Obscène nyctalope), qu'ils en font usage. Habituellement, cette pratique ne se fait qu'en compagnie de Straram. Ainsi, Jean-Marc Pottle et Madeleine Gagnon signent leur contribution à l'intérieur de l'ouvrage collectif, intitulé *Portraits du voyage*, qu'ils ont fait avec Straram de leur nom et de leur sur-nom : Jean-Marc Pottle Pio le fou et Madeleine Gagnon la Gentille lionne. Mais ces deux sur-noms n'apparaissent pas, contrairement à celui de Straram, sur la page couverture. D'une façon comparable aux noms de scène utilisés par les membres

de l'Infonie, les sur-noms inventés par le Bison ravi ne sont que des signatures, des noms de plumes. Reliés à «la communauté de l'écriture, l'écriture de la communauté» (Nancy, 1990 : 104), ces sur-noms ont un emploi généralement restreint, qui se fait dans le contexte précis de l'œuvre de Patrick Straram le Bison ravi.

### **Le testament du Bison ravi**

Dans le poème «Mort amor» de Straram, la liste des sur-nommés cohabite avec un inventaire d'objets qu'il souhaite leur léguer. Parmi ces précieuses choses, plusieurs sont d'origine amérindienne : «deux statuettes pré-colombiennes», une «robe indienne guatémaltèque», un «bandeau huron vrai», «quatre signes indiens gravés sur bois», une «gourde miniature à beads indienne», un «Amérindien sur cuivre», une «roue calendrier solaire aztèque», et enfin une «vierge pré-colombienne de 2.000 ans» (Straram, 1972 : 190-195). Ces fétiches, dont Straram retrace l'histoire (où et quand il les a acquis), témoignent d'une amérindianité plurielle, allant du Guatemala au Québec, en passant par la Colombie-Britannique et la Californie. C'est d'ailleurs dans cet état américain que le Bison ravi rédige *Irish coffees au No Name Bar & Vin rouge Valley of the Moon*, où figure ce texte testamentaire. À la fin de «Mort amor», Straram imagine les façons et les endroits où il aimerait que l'on dispose de ses cendres, formulant notamment le souhait «qu'on [l]e brûle / à l'alcool». Parmi ces lieux de sépulture proposés, il y a Cuba et le Guatemala, mais aussi Caughnawaga, «Kachina Point dans le Désert Peint en Arizona» et «Métis-sur-Mer en un Québec libre» (*ibid.* : 196). L'amérindianité chez Straram traverse le continent américain et regroupe, dans une sorte de potlatch géographique et culturel, différentes nations amérindiennes. Tant les lieux de sépulture projetés — parfois inventés — que les objets à léguer incarnent un ensauvagement pan-amérindien.

«Mort amor» n'est pas sans rappeler *Le testament* de François Villon. Straram utilise lui aussi la structure : à telle personne je donne ceci, à telle autre je lègue cela,

et ainsi de suite. On pourrait affirmer au sujet du poème de Straram ce que soutient Jérôme Vérain à propos du recueil de Villon, c'est-à-dire qu'il s'agit à la fois du bilan d'une vie et d'une plaidoirie (Villon, 2000 : 109). À partir d'objets et des personnes qui lui ont donné ces choses ou à qui il voudrait les léguer, Straram retrace et relate différents épisodes de son existence. Ce faisant, il glisse des commentaires concernant sa conception de la vie, en insistant sur les pratiques du don, de l'échange et du jeu, qui forment sa vision du potlatch. Il écrit : «des échanges et des potlatches / au long d'une vie fertile en fêtes et en rencontre / en cadeaux reçus et offerts en déplacements en accidents» (Straram, 1972 : 195). Et un peu plus loin : «jeux échanges cadeaux recommandés question STYLE / l'objet signe (sans plus beaucoup de rapport avec propriété privée type) / valant ce que vaut son utilisation dans une praxis / selon nature de l'homme» (*ibid.* : 196, en majuscules dans le texte).

Procédant elle aussi d'une amérindianisation, la relation aux objets chez Straram s'articule sensiblement de la même manière que son rapport au nom et au sur-nom, soit autour de la pratique (la «praxis») et de ce qu'il nomme la «nature de l'homme». Ainsi, bien qu'ils soient associés au potlatch, les objets évoqués par Straram n'ont qu'une patine d'amérindianité. Si l'on gratte un peu, on s'aperçoit que ce qui importe véritablement, c'est que ces choses rompent avec le concept de «propriété privée type» — ce qui rejoint en quelque sorte le propos de Rousseau et le mythe du Bon Sauvage — et qu'ils puissent incarner «l'objet signe». La patine d'amérindianité confère aux objets cette aura symbolique, qui ne se base pas sur un contenu culturel réel, mais sur la signification que leur donne Straram. Les objets amérindiens présents dans «Mort amor» sont les fétiches d'un totémisme personnel. Ils servent de faire-valoir à l'esthétique du Bison ravi, lui permettent à la fois d'incarner et de masquer son rapport à la vie, à la mort et au spirituel. René Lapierre le rappelle dans *Écrire l'Amérique* : «le funéraire, le sacré, le manquant sont déjà inscrits au fond de tout discours» (Lapierre, 1995 : 123). Cela est probant dans le

poème testamentaire de Straram. Tout comme l'amérindianité en général dans son œuvre, les objets amérindiens y ont pour fonction de combler un manque — à la manière du sur-nom complétant le nom — alors que le sujet appréhende le moment de sa mort. Certaines de ces reliques, comme la «roue calendrier solaire aztèque», semblent posséder une faculté de résister au temps, une aura de divinité et d'éternité. La dimension amérindienne de ces objets et des endroits où Straram voudrait que l'on érige sa pierre tombale se confond avec leur dimension spirituelle. Sous la plume de Straram, tout concourt — qu'il s'agisse de sur-noms, d'objets ou de lieux — à l'agenda esthétique d'un «style de vie» à dire et à promouvoir. Le motif du potlatch permet d'incarner et de célébrer ce mode de vie.

### **Le principe du potlatch**

Comme le bison, le sur-nom et les chiffres 4 et 6, le potlatch chez Straram possède une connotation amérindienne et participe de l'amérindianisation — ou l'ensauvagement — du sujet. Ces éléments témoignent du totémisme personnel de Straram, d'une forme de «tribalisme post-moderne» (Maffesoli, 2000 : 15). Ce concept de Michel Maffesoli s'inscrit dans un discours souhaitant «la compréhension du dépassement de l'individualisme» (*idem.*, 1991 : 244). Ce projet est au cœur des préoccupations esthétiques de Straram, tout comme chez Guy Debord, que Maffesoli cite en exergue à *Du nomadisme*. Pour ces auteurs, il importe de repenser les liens entre les personnes, de valoriser la création de nouvelles communautés. Cela peut se faire par «le resurgissement de structures archaïques» (*idem.*, 2000 : 55) ou par l'utilisation d'éléments empruntés aux cultures amérindiennes.

Le potlatch chez Straram permet de rompre avec la pensée capitaliste de la «propriété privée type» et d'instaurer un rapport aux objets qui n'est pas fondé sur une logique d'achats et de ventes, mais plutôt de dons et d'échanges. Ce motif n'est pas sans lien avec la pensée de Guy Debord. Le «bulletin d'information du groupe

français de l'Internationale lettriste» s'intitulait d'ailleurs *Potlatch*. Envoyé gratuitement à ses abonnés, *Potlatch* a été fondé en 1954. Straram a co-signé un texte dans le premier numéro et rédigé une petite note, publiée sous le titre «On nous écrit de Vancouver», dans le deuxième (Debord, 1996 : 18). L'explication du nom *Potlatch* prend la forme d'un quiz et se retrouve dans une brève intitulée «Petit hommage au mode de vie américain» (*ibid.* : 87), où l'on lit la question «QUI EST POTLATCH?» et ce choix de réponses :

1. Un espion soviétique, principal complice des Rosenberg, découvert en 1952 par le F.B.I.?
2. Une pratique du cadeau somptuaire, appelant d'autres cadeaux en retour, qui aurait été le fondement d'une économie de l'Amérique précolombienne?
3. Un vocable vide de sens inventé par les lettristes pour nommer une de leurs publications?

Au numéro suivant (le quinzième), l'équipe de *Potlatch* répond qu'il s'agit de «la deuxième éventualité : *cadeau somptuaire*» (*ibid.* : 94).

À part son titre, *Potlatch* ne contient aucune référence aux cultures autochtones, sauf peut-être dans le texte «Leur faire avaler leur chewing-gum» (*ibid.* : 13-14), paru dans le premier numéro et cosigné par Straram, où il est question des conflits politiques entre les États-Unis et le Guatemala. Le nom totémique de *Potlatch* est une étiquette, une coquille vide, un transfert qui en évacue le contenu culturel<sup>26</sup>. Préfigurant le rapport du Bison ravi aux premières nations, cet intitulé ne fait office que d'emblème à la philosophie du groupe français de l'Internationale lettriste, qui deviendra l'Internationale situationniste. Cette appropriation est explicitée dans le dernier numéro (daté du 15 juillet 1959) de *Potlatch*.

On sait que *Potlatch* tirait son titre du nom, chez des Indiens d'Amérique du Nord, d'une forme pré-commerciale de la circulation des biens, fondée sur la réciprocité de cadeaux somptuaires. Les biens non vendables qu'un tel bulletin gratuit peut distribuer, ce sont des désirs et des problèmes inédits; et seul leur

---

<sup>26</sup> De nos jours, de nombreuses équipes sportives et fabricants automobiles (Blackhawks, Thunderbird, Winnebago, etc.), entre autres, empruntent sans référence des noms aux cultures amérindiennes.

approfondissement par d'autres peut constituer un cadeau en retour. Ce qui explique que dans *Potlatch* l'échange d'expériences a été souvent suppléé par un échange d'injures, de ces injures que l'on doit aux gens qui ont de la vie une moins grande idée que nous. (*ibid.* : 283)

Ce que le bulletin *Potlatch* retient — et fait sien — de la pratique du potlatch est l'idée d'un échange qui a lieu dans la gratuité et la réciprocité. Alors que la première définition utilisait le conditionnel («une pratique [...] qui aurait été le fondement d'une économie de l'Amérique précolombienne»), le ton se montre ici plus affirmatif et explicatif. Ce qui en ressort, c'est que le potlatch vient renforcer le caractère dynamique d'une publication collective, où les points de vue s'échangent et se confrontent. Les «cadeaux somptuaires» n'ont plus rien à voir avec ceux «des Indiens d'Amérique du Nord», mais deviennent plutôt «des désirs et des problèmes inédits», des «expériences» ou des «injures» contenues et véhiculées par des collaborations, des textes. L'idée de chapeauter le «bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste» du nom de *Potlatch* renforce également le sentiment de cohésion — sinon d'élection, en regard des «gens qui ont de la vie une moins grande idée que nous» — de l'équipe de cette revue.

### **Amérindianisation de la fête et de la drogue**

La fête aussi constitue l'occasion d'une cohésion. Chez Straram, elle vient marquer, souligner et célébrer, en plus d'une joie de vivre, une manière de résister aux valeurs individualistes de la société occidentale contemporaine. Dans *Bribes 1*, le Bison ravi écrit : «Et certes sont pour beaucoup dans mon intérêt et ma passion pour la vie, malgré l'Injustice, l'Inconsistance, l'Indifférence et désespoirs, les grandes **fêtes** vécues en **homme de cœur**, à l'Amérindienne» (Straram, 1975 : 71, en gras dans le texte). La fête est pour Straram un «être-ensemble», un «être-en-commun», (Nancy, 2001 : 42), un *être-en-communauté*. Bien qu'il ne s'agisse pas là d'éléments propres aux cultures amérindiennes, le Bison ravi associe la réjouissance et le rassemblement



— qui est aussi *ressemblance* — au «style de vie» amérindien. La fête et le potlatch s'opposeraient à «l'Injustice, l'Inconsistance, l'Indifférence», seraient une sorte de rempart idéalisé contre les «désespoirs».

Aux côtés de l'amérindianisation de la fête, il y a celle de la drogue. À la manière d'Antonin Artaud, de William Burroughs et de Jim Morrison, pour ne mentionner que ceux-là, Straram porte un intérêt particulier à certaines drogues américaines qui sont clairement associées aux premières nations (particulièrement du Mexique, Colombie et Pérou). Chez ces auteurs, la découverte de ces drogues rime avec la rencontre des cultures amérindiennes, qui sont les gardiennes du savoir nécessaire à la récolte, la préparation et la consommation de ces «élixirs parégoriques», pour reprendre l'expression de Burroughs. L'usage de la drogue s'accompagne d'une expérience de l'altérité, car le sujet qui souhaite prendre du peyotl ou du yage doit entrer en contact avec un passeur amérindien, qui prend le rôle d'initiateur et d'officiant de la cérémonie hallucinatoire. Comme le souligne Jean-Luc Fromental à propos de William Burroughs : «On associe à tort l'usage de stupéfiants à l'exercice de la dissipation ou de la frivolité. Pour W.S.B, la drogue est une ascèse. Une pratique existentielle.» (Burroughs, 1997 : 88)

Chez Straram également — même si cela se traduit d'une manière moins intense et souffrante que chez Burroughs ou Artaud —, les drogues amérindiennes s'accompagnent d'une philosophie et d'une spiritualité qui se rapproche de l'ésotérisme ou de l'occultisme. Il y a une amérindianisation, mais aussi une sacralisation, une *mythologisation* de la drogue. Pour Roger Bastide, «la mythologie de la drogue, c'est celle du "voyage", voyage dans l'imaginaire, "prendre la route" qui mène à toutes les aventures oniriques, "décoller" de la réalité pour pouvoir "planer" dans un espace surnaturel» (Bastide, 1997 : 224). L'effet de ce nomadisme

halluciné se transpose dans ces quelques vers rimés, tirés d' *Irish coffees au No Name Bar & Vin rouge Valley of the Moon* (Straram, 1972 : 40).

de tant boire de mezcal  
l'alcool savoir extrait du peyolt  
aussi le serpent à plumes sur un nopal  
signe-moral Quetzalcoatl  
avec le corbeau le hibou  
de moi toujours l'oiseau  
esquimau Fou  
toi ne pouvait mieux t'aller que bison taureau

Sous l'influence du «mezcal» et du «peyolt», les images de Straram «voyagent», comme autant d'hallucinations. Elles vont d'une divinité aztèque («le serpent à plumes», qu'on appelle en nahuatl «Quetzalcoatl») au Grand Nord de l'«esquimau Fou», en passant par l'Ouest américain du «bison taureau». De la même manière que les objets légués dans son potlatch testamentaire, les références véhiculées par la «mythologie de la drogue» mènent ici d'une culture autochtone à une autre, dans une forme de nomadisme interculturel.

Chez Straram, les premières nations des Amériques ne sont pas «conçues comme des totalités closes et achevées», tel que l'écrit Marc Augé, qui dénonce cette perception «catastrophique, intellectuellement et politiquement» (Augé, 1994 : 86). Elles participent plutôt d'une mobilité, d'un vaste potlatch géographique. Ce passage met en place des lieux de métissage entre cultures amérindiennes, de même qu'entre cultures autochtones et non autochtones. Des éléments amérindiens cohabitent avec d'autres, liés au bagage culturel personnel de Straram, ou sont modifiés par la lecture qu'il en fait. Par exemple, «Quetzalcoatl» devient un «signe-moral». Il s'en dégage «des espaces de création, des "entre-lieux" de la culture, où se réalisent de nouveaux consensus, de nouvelles pratiques culturelles» (Turgeon, 2003 : 24), pour emprunter les mots de Laurier Turgeon.

Chez Straram, l'amérindianité — notamment celle qui se profile dans la présence de la drogue — est liée au sacré. C'est un «sacré sauvage», tel que le définit Roger Bastide, qui sort des institutions religieuses pour s'inscrire dans une révolte intime, une quête personnelle, auxquelles participent l'utilisation de stupéfiants. Souvent, dans les textes du *Bison ravi*, les éléments culturels amérindiens s'insèrent dans la béance laissée par le rejet du catholicisme et de la «discontinuité entre l'homme et la nature [qu'il] tenait pour essentielle» (Lévi-Strauss, 2002 : 8). En témoigne cet objet composite décrit dans *Irish coffees au No Name Bar & Vin rouge Valley of the Moon* : «dans l'étui pour livre de messe sculpté du Québec / une petite déesse indienne à plumes de la fécondité» (Straram, 1972 : 170). L'utilisation d'images ou d'objets amérindiens comme celui-ci est un moyen privilégié pour exprimer l'ensauvagement, et particulièrement sa dimension spirituelle, qui favorise les cultures autochtones au détriment de ce qui peut se rapprocher de la religion catholique. L'ensauvagement réactualise ce que Maffesoli nomme les «structures archaïques» et permet d'élaborer des formes nouvelles de contact avec le sacré, ce qui était, comme l'usage de la drogue, un trait important de la contre-culture.

### **Contre-culture et cultures amérindiennes**

Les trois livres de Straram (*Bribes 1*, *Bribes 2* et *Irish coffees au No Name Bar & Vin rouge Valley of the Moon*) où l'amérindianisation et l'amérindianité se manifestent de manière probante s'inscrivent de plain-pied dans l'esthétique de la contre-culture. Ce mouvement se fait, en Amérique du Nord, simultanément avec ce que l'on a appelé le «réveil amérindien». C'est à cette époque qu'est signée la convention de la Baie-James, que l'anthropologie québécoise entreprend de nombreuses études, dont celles de Rémi Savard (*Le rire précolombien dans le Québec d'aujourd'hui* en 1977 et *Destins d'Amérique. Les autochtones et nous* en 1979), à propos des premières nations, auxquelles s'intéresse également le cinéma documentaire, avec les films d'Arthur Lamothe (notamment la trilogie *Nemateum nin*

*mak um ntesi : Étranger dans son propre pays*, 1976) et de Pierre Perrault (*Le goût de la farine* en 1977 et *Le Pays de la Terre sans arbre* en 1980). Par ailleurs, les lecteurs de *Mainmise* — important organe de la contre-culture au Québec — pouvaient rencontrer, à partir du vingt-huitième numéro, une chronique «amérindienne» très instructive (on pouvait notamment y apprendre à faire de la bannique ou à bâtir une «maison longue»), qui était tenue par Raymond Lortie. Mais, comme le précise Claude Gonthier dans son article «Patrick Straram ou la constellation du bison ravi», la contre-culture de Straram n'est pas celle de *Mainmise* (Gonthier, 1988 : 436). Il n'y a pas vraiment de dimension didactique par rapport aux cultures amérindiennes dans les textes du *Bison ravi*.

À la différence de Lortie, mais aussi de Savard, de Lamothe et de Perrault, Straram a abordé la «question autochtone» d'une manière qui, sans nécessairement être plus fidèle ou valable — elle était même plutôt biaisée —, demeure originale et personnelle. Contrairement aux travaux ou aux documentaires à teneur anthropologique, les textes de Straram ne visent pas à comprendre ou expliquer les cultures autochtones des Amériques. Le *Bison ravi* s'intéresse, tout en tentant de se tenir lui aussi loin des préjugés, et avec une véritable passion de l'autre — qui est aussi, selon l'expression de Baudrillard, une «passion de l'illusion» —, à ce que peuvent signifier les cultures autochtones, ce qu'elles permettent de dire ou d'incarner. Ce sont rarement les autres que Straram veut décrire ou écrire. Bien que son œuvre soit traversée d'altérité et d'amitié, elle se centre avant tout sur Straram lui-même, sa vie, ses amours, les films qu'il voit et la musique qu'il écoute, ses lectures, ses pensées. Ainsi, les livres du *Bison ravi* ne nous apprennent pratiquement rien sur les premières nations; le propos et l'intérêt ne sont pas là.

Les cultures amérindiennes chez Straram ne sont toutefois pas qu'une sous-thématique dont la présence ne serait que générale et floue, comme chez tous ces

écrivains qui mentionnent une fois ou deux dans leurs œuvres un mot comme «totem» ou «scalp». L'amérindianité dans l'écriture de Straram, bien qu'elle ne se retrouve ni à toutes les pages ni dans tous les livres, est non seulement réelle et pleinement affirmée, mais essentielle : elle possède une valeur poétique et identitaire puissante. Par ailleurs, elle permet de penser les liens privilégiés que le mouvement contre-culturel québécois — et plus largement nord-américain — a entretenus avec les premières nations, ainsi que la manière propre à la contre-culture d'aborder et de s'approprier des éléments provenant des sociétés autochtones. La frontière qui distingue les premières nations des Québécois s'effrite dans l'œuvre de Straram, où les cultures amérindiennes habitent le sujet, font partie de lui. Les premières nations ne sont pas traitées avec racisme par le Bison ravi, elles ne sont pas des sujets à exterminer, à haïr ou à mépriser, elles ne sont pas non plus des sujets plus morts que vivants. Au contraire, et cela est novateur, les cultures amérindiennes, bien qu'elles soient blessées et dépossédées, sont évoquées et décrites par le Bison ravi comme étant fortes. Straram écrit que les Amérindiens ont vécu «le pire génocide de l'Histoire (celui des Juifs par Hitler en devient anodin)» (Straram, 1975 : 64). Mais il les décrit aussi de manière vivante, en train de manifester, d'exprimer activement leur désaccord : «Manifestation devant l'Hydro-Québec de diverses tribus contre le projet d'aménagement de la Baie James.» (*ibid.* : 56)

### Transferts contre-culturels

Puisque la contre-culture veut aller à l'encontre de ce qui est habituellement tenu pour culture, les emprunts aux cultures amérindiennes chez Straram ne seraient pas des «transferts culturels», mais plutôt des *transferts contre-culturels*. La contre-culture — dans ce qu'elle a de plus «hippie» — souhaite retourner, de manière tantôt idéelle, tantôt radicale, à la terre, la nature, l'authentique, le nomadisme, le communautaire et le sauvage. Pour illustrer cette dynamique, ce «style de vie», porter le costume de l'Amérindien donne fière allure : celle d'une marginalité délibérée et

assumée, d'un ensauvagement. Ainsi, Patrick Straram le Bison ravi pose, sur la couverture d'*Irish coffees au No Name Bar & Vin rouge Valley of the Moon*, près d'un ensemble de peintures rupestres. Cette image procède d'une mise en scène d'amérindianité, elle indique que l'amérindianisation chez Straram s'incarne par une certaine (im)posture, un certain paraître.

Laurier Turgeon définit le concept — forgé par Michel Espagne et Michaël Werner — de transferts culturels ainsi :

Les transferts culturels conduisent inévitablement à des phénomènes de métissage. Les objets transférés subissent des recontextualisations culturelles : ils prennent d'autres formes, ils acquièrent de nouveaux usages et ils changent de sens. Les transformer est une manière de marquer une appropriation et, en même temps, les objets nouveaux transforment ceux qui les manipulent. (Turgeon, 1996 : 16)

On retrouve chez Straram ce mouvement de réciprocité, d'échange, qui fait que ce qui est approprié change de contexte, de forme, d'usage, de sens, et que celui qui commet l'appropriation est également transformé par ce qu'il fait sien. Puisque les transferts touchent directement son identité, qu'ils participent de l'adoption des cultures amérindiennes comme *sur-culture*, il y a dans le cas du Bison ravi un métissage symbolique. La lecture personnelle que Straram fait du totémisme — particulièrement au sujet du sur-nom et du potlatch — renforce l'appropriation qu'il opère : plus ces éléments sont éloignés de leur contexte premier, plus ils semblent lui appartenir. Ce faisant, Straram met en place une acculturation fantasmatique, qui consiste à devenir de moins en moins français, et de plus en plus Québécois et Amérindien.

À vingt ans, je suis venu au Canada. En Colombie britannique, où je suis resté quatre ans. [...] Ensuite, j'ai travaillé dans les Montagnes Rocheuses, dans le bois, assez longtemps. [...] J'y ai rencontré mes premiers Québécois. J'ai découvert ce que tout bon Français-à-la-con ignorait, c'est-à-dire qu'il y avait un pays francophone ici. [...] J'ai travaillé au défrichement de la Transcanadienne. [...] Avec un Amérindien. Mon travail consistait à allumer des feux, d'immenses tas d'arbres abattus... C'était en hiver. C'était très dur, même si on était plusieurs équipes. Ça prenait trois, quatre, cinq heures avant de

réussir à faire brûler quelque chose. L'Amérindien m'avait montré comment faire. Au bout d'une demi-heure, notre truc brûlait.» (Séguin, 1991 : 21)

Cet extrait de l'entretien accordé par Patrick Straram à Jean-Gaétan Séguin contient la genèse de son acculturation. On retrouve, d'une part, une certaine haine de la culture française (le «Français-à-la-con»), sur laquelle Straram revient à quelques reprises au cours de cette entrevue; et d'autre part, le récit de l'arrivée de Straram dans l'Ouest du Canada, où il découvre l'existence d'un «pays francophone» américain, rencontre des Québécois et travaille aux côtés d'un Amérindien. Ce dernier devient pour Straram à la fois un collègue et un maître, puisqu'il lui a «montré comment faire». Pour mener à bien son travail en forêt, le Bison ravi doit imiter cet Amérindien. Et il semble que Straram ait mis cela en pratique de façon générale dans sa vie et son écriture, qu'il ait ainsi adopté une manière de faire et un «style de vie» inspirés de l'amérindianité.

### **L'esthétique du potlatch**

Le bricolage de transferts s'opérant depuis les cultures amérindiennes forme chez Straram un potlatch. *Bribes 1*, *Bribes 2* et *Irish coffees au No Name Bar & Vin rouge Valley of the Moon* mélangent poèmes, textes en prose, citations, photographies et illustrations. Ces recueils sont en quelque sorte des collages, des potlachs littéraires. Entre l'art et l'artisanat, le collage possède une forme hybride, où mots et images peuvent se mêler. Dans un livre, le collage, de même que l'esthétique du potlatch privilégiée par Straram, instaurent un dialogue entre l'écrit et le visuel, comme on le rencontre dans de nombreuses œuvres de la contre-culture, notamment chez Paul Chamberland et Denis Vanier. Dans *Bribes 1*, il y a ce que Straram nomme une «métagraphie» (Straram, 1975 : 110)<sup>27</sup>. Il s'agit d'une œuvre d'assez grande dimension, dont des extraits s'étendent, à gauche, sur douze pages (*ibid.* : 111-123) en

---

<sup>27</sup> J'ai placé une reproduction de ce collage en annexe (infra, p. 100).

alternance avec, à droite, les commentaires de son auteur. Des éléments provenant de divers horizons cohabitent dans ce collage. On y retrouve des citations de Gilles Groulx et de Gaston Miron (dont ces deux vers de «La marche à l'amour : «moi je fonce à vive allure et entêté d'avenir / la tête en bas comme un bison dans son destin»); une pétition signée par Jean-Paul Sartre; des photographies de Mao, du guitariste des Grateful Dead et de Straram; un billet de train; ainsi qu'une grande image pornographique. Il y a aussi plusieurs illustrations amérindiennes, comme la pochette d'un album intitulé *Potlatch* du groupe rock amérindien Redbone, une photographie de danseurs amérindiens, celle d'une statuette olmèque, celle du chef Geronimo fusil à la main, ainsi que les dessins d'un pêcheur inuit et d'une «roue signes amérindiens».

Cette «métagraphie» poursuit le potlatch interculturel et pan-amérindien présent dans les objets du poème «Mort amor» et dans celui, cité plus tôt, où il était question de mezcal et de peyotl. Ici encore, la provenance culturelle des éléments amérindiens va du Mexique à l'Arctique, en passant par le Québec. Aux yeux de Straram, cet axe géographique est uni par une même force de résistance solidaire : «L'Esquimau frère de l'Amérindien et du Québécois dans la lutte tricontinentale de libération» (*ibid.* : 121). Par cet énoncé, le Bison ravi associe le «réveil autochtone» avec le mouvement souverainiste québécois, dans une sorte d'idéalisme transculturel, où nulle forme de racisme, d'incompréhension ou de violence n'accompagnent les relations entre autochtones et non autochtones. Dans la «métagraphie» de Straram, ce qui retient surtout l'attention, tant par la grosseur de ses caractères et son contenu, c'est le slogan, associé au *Red Power* : «WE HAVE ENDURED / WE ARE INDIANS». Cette formule frappante participe d'une identification aux cultures amérindiennes clairement formulée par Straram.

Ciel et terre (l'Amérindien se célébrant / jouant entre le 4 et le 6) : WE HAVE ENDURED WE ARE INDIANS (caractéristique cardinale du bison : son endurance), Québec «y compris», et signé de mes quatre signes : camaraderie,



élimination des ennemis, paix, accomplissement intégral. (*ibid.* : 113, en majuscules dans le texte)

L'association des Amérindiens et des Québécois, établie par le Bison ravi dans la perspective d'une «lutte tricontinentale de libération», se précise. La formule que Straram emprunte — similaire à l'exclamation de Lucien Francœur : «NOUS SOMMES DES IROQUOIS!!» — prend ici une tout autre signification que celle de la révolte amérindienne aux États-Unis, marquée par «l'occupation d'Alcatraz par les Indiens» (*idem.*, 1972 : 207), dont le Bison ravi fait mention. Le «WE HAVE ENDURED / WE ARE INDIANS» est relié à la «caractéristique cardinale du bison : son endurance», donc à Straram lui-même, à son sur-nom, sa sur-identité et sa sur-culture, mais aussi à la situation — politique, peut-on deviner — du Québec. Le Bison ravi inscrit et rapproche sa quête personnelle de souveraineté de celle des Amérindiens et des Québécois. Cette appropriation et cette identification mettent en relation une même volonté de s'affranchir du colonialisme, envers lequel le Bison ravi se positionne comme une victime. Elles permettent également à Straram d'afficher ses propres valeurs («camaraderie, élimination des ennemis, paix, accomplissement intégral»), qu'il étend aux mouvements de libération amérindien et québécois. Ces luttes, à l'image de la statuette olmèque qui incarne la «symbolique puissante du monde contenu en soi par l'être» (*ibid.* : 117), feraient partie du Bison ravi. Ce rapprochement, somme toute rare dans la littérature francophone d'Amérique, instaure une forme de potlatch entre Straram et les cultures amérindiennes et québécoise. Le Bison ravi s'amérindianise, se *québécoise* et amérindianise la pensée indépendantiste québécoise. Straram se positionne comme un guerrier, appartenant à la fois au *Red Power* et au Front de Libération du Québec, dans le but de manifester d'une lutte qui s'énonce et se fait en accord avec un certain «style de vie».

## CHAPITRE TROIS

### DENIS VANIER : SCALPS, TATOUAGES ET HYBRIDITÉ

D'une façon plus radicale encore que chez Patrick Straram, le sujet dans les poèmes de Denis Vanier adopte la posture du guerrier. La violence et la révolte qui traversent les textes de Vanier participent d'un combat agonique, d'une guérilla incarnée par la figure du «mauvais sauvage» et par la pratique du scalp. Opérant un renversement par lequel c'est le «côté obscur» de ce mythe qui est valorisé — et approprié —, le sujet s'identifie au guerrier mohawk. À même le corps, les tatouages deviennent des peintures, des déclarations de guerre, les cicatrices d'une marginalité délibérée. C'est avec et à même son corps, peint et paré, que le sujet part en guerre. Les couleurs gravées dans la douleur de la peau forment un manifeste contre la *blanchitude*. Vanier refuse avec fermeté la blancheur — de la peau, de la «race» —, de laquelle il se dissocie totalement, pour lui préférer un autre type de clan : celui de la résistance violente et de l'hybridité.

#### **Renverser le sauvage**

Chez Vanier, le mythe du «bon» ou du «noble sauvage» est mis à mal. L'ensauvagement énoncé ou revendiqué dans son œuvre se situe à l'opposé de l'empathie simpliste et exotique dont témoignent entre autres les poèmes de Charles Gill ou de Pamphile LeMay, ou encore du «Chant de la Huronne» de Louis Fréchette, où le Je donne une voix à une jolie Amérindienne à la «chevelure [d]'ébène» qui chasse «la biche timide» (Fréchette 1959 : 24-25). Le sujet chez Vanier construit plutôt une identification explicite à ce personnage exclu, voire déchu, presque luciférien, qu'est le «mauvais sauvage». Alors que Paul-Marie Lapointe écrit «arbre /

arbre pour l'arbre et le Huron» (Lapointe, 1974 : 173), Vanier évoque «La nécessité [...] de se vendre / à qui ne veut rien, / de se donner / comme de la bagosse en huronie» (Vanier, 1998 : 21). Ce faisant, le sujet inverse le discours manichéen qui voudrait que les Hurons soient les «gentils» (nos amis) et que les Iroquois, et plus particulièrement les Mohawks, soient les «méchants» (nos ennemis).

Comme le démontrent Sylvie Vincent et Bernard Arcand dans *L'image de l'amérindien dans les manuels scolaires du Québec*, les clichés véhiculés par les livres d'histoire d'une autre époque associent les Iroquois à la guerre, au massacre, à la torture, à la pratique du scalp, bref, à une «indiscutable cruauté» (Vincent et Arcand, 1979 : 48)<sup>28</sup>. Sans vouloir réhabiliter ou nuancer l'image négative de l'Iroquois, le sujet dans les poèmes de Denis Vanier s'y identifie, se l'approprie et l'utilise pour donner corps à la violence et à la révolte qui l'habitent. Dans sa préface à *Lesbiennes d'acid* — un des recueils les plus importants de Vanier et, à mon sens, de la poésie contre-culturelle au Québec —, où il s'adresse à Patrick Straram comme à un frère iroquois, Lucien Francoeur écrit : «Il faut en finir une fois pour toutes avec ces chantres à gages qui vendent leurs poèmes aux plus offrants comme des Hurons leurs peaux : NOUS SOMMES DES IROQUOIS!!» (Vanier, 1980 : 153, en majuscules dans le texte).

Les sujets du clan contre-culturel désirent imposer une résistance face au capitalisme : «L'argent, écrit Vanier, doit être utilisé comme papier à cigarettes de marijuana» (*ibid.* : 198). Il importe alors pour eux de se dissocier de la figure marchande et «alliée», voire «vendue», du gentil Huron. Les membres de cette tribu lui préfèrent cet autre archétype : le guerrier, l'insurgé qui n'hésite pas à avoir recours à la violence pour manifester son point de vue ou pour conserver son intégrité. Aux yeux de Vanier, mais aussi de Straram et de Francoeur, les Iroquois de la période

<sup>28</sup> Depuis quelques années, dans la foulée des travaux de Roland Viau et d'Alain Beaulieu, entre autres, cela tend heureusement à changer.

coloniale s'apparentent aux poseurs de bombe du FLQ, aux membres du *Red Power*, ou encore aux *Warriors* de la crise d'Oka. Ils pourraient être comparés aux manifestants associés au *Black Bloc* qui font les manchettes d'aujourd'hui<sup>29</sup>. Ce type de guerriers incarne l'ensauvagement radical et violent qui se trouve au cœur de l'écriture de Denis Vanier. Comme on rencontre plusieurs références aux cultures autochtones dans ses poèmes, préciser le motif de l'ensauvagement devient pour lui un enjeu essentiel. Ne voulant pas ressembler au «bon sauvage» ou être rapproché d'une forme kitsch d'exotisme qui encenserait la «sagesse amérindienne» — comme c'est le cas dans de nombreux bouquins de psycho-pop ou de pseudo-ethnographie qui font perdurer l'inépuisable actualité de cet archétype mythique —, il est impératif pour le sujet de clarifier ce à quoi peut renvoyer, ou non, le terme «sauvage».

### Un autre retour à la nature

L'ensauvagement chez Vanier se construit par opposition à d'autres formes — plus *soft* ou idylliques — d'ensauvagement. Le mépris face aux Hurons et l'identification aux Iroquois participent de cette entreprise. De même pour la haine du colonialisme, cristallisée dès le premier livre de Vanier dans ce vers «Colomb! L'Amérique vomit sur ta tombe» (*ibid.* : 58). Le recueil intitulé *Je donne le coup d'envoi à l'ensauvagement* particulier qui s'affine et s'aiguise tout au long de l'œuvre de Vanier. En témoigne cet autre passage : «Les corbeaux ont tout brisé de cette horde / de mauvais barbares qui possédait la blanche / découverte» (*ibid.* : 53). D'une manière similaire à ce qui se trame chez Paul-Marie Lapointe, il y a chez Vanier une nostalgie «précolombienne», une passion pour la «liberté première» et pour la «pensée sauvage»<sup>30</sup>. Toutefois, l'«état de nature» préconisé par Vanier n'a rien à voir avec les textes et la pensée de Rousseau ou les toiles du douanier du même nom.

<sup>29</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Francis Dupuis-Déri, *Les Black Blocs : quand la liberté et l'égalité se manifestent*, Montréal, LUX éditeur, coll. «Instinct de liberté», 2003, 209 p.

<sup>30</sup> Je commente en introduction le propos de Lévi-Strauss et de Wilfred Bion relatif à ce concept.

C'est un lieu peuplé de «mauvais barbares», un monde de désordre. Le mode de vie chaotique — auquel ont parfois été associés le cannibalisme et la polygamie — constitue d'ailleurs un autre trait qui, selon Sylvie Vincent et Bernard Arcand, caractériserait négativement les Iroquois.

Ce «chaosmose», pour reprendre le néologisme de Félix Guattari, est un état régressif et violent qui, chez Vanier, se situe avant l'arrivée des Blancs en Amérique. L'écriture de Vanier est, comme le note André Lamarre, l'«expression directe d'une révolte qui vise toute la société capitaliste» (Lamarre, 1981 : 8). Il s'agit donc, pour le sujet, de combattre certaines acceptations du terme «sauvage» pour ne laisser survivre que les plus radicales. Dans les poèmes de Vanier, pas de «bon sauvage», pas de gentille animalité, pas d'harmonie idéale, pas de primitivisme à l'eau de rose, mais un surgissement constant, une brutalité et une férocité réelles. Des pulsions qui violentent la domesticité. Comme l'écrit Rémi Ferland en préface à *L'épilepsie de l'éteint* : «la nature dans la poésie de Vanier s'impose comme l'envers exact de l'allégorie douce et généreuse où puise le lyrisme traditionnel» (Vanier, 1988 : 12). Le retour à la nature est ici un retour à la violence primordiale. L'utilisation du mot «sauvage» s'accompagne souvent chez Vanier d'images de théophagie, de torture, de crucifixion ou de cancer. Dans *Comme la peau d'un rosaire*, il écrit : «Sauvages / nous mangeons des dieux à tous les jours» (*idem.*, 1977 : 57). Un peu plus loin dans le même recueil — repris en grande partie dans *Sur la route de la soie* — : «à même les excroissances et les tatouages; / les grandes sauvages blondes / se font clouer aux érables» (*ibid.* : 60). Et dans *Pornographic delicatessen* : «Natives d'univers crucifiés / des meutes sauvages mobilisent / un flot cancéreux» (*idem.*, 1980 : 83).

Qu'il réfère au «nous», à de grandes blondes ou à des meutes, le «sauvage» mène à la douleur, au meurtre. Il forme des images décapantes, qui n'ont strictement rien à voir avec le mythe du «bon sauvage». L'ensauvagement chez Vanier s'élabore

en marge du fil mythique et romantique qui a cours depuis Marc Lescarbot — à qui l'on doit, comme le rappelle Ter Ellingson, l'expression de «noble sauvage» (Ellingson, 2001 : xv) — jusqu'à Jean-Jacques Rousseau, en passant par Montaigne et tant d'autres écrivains, philosophes, historiens, ethnologues et voyageurs. Olive Patricia Dickason souligne que l'archétype de l'«homme sauvage» a teinté, voire engendré la figure du «bon» ou du «noble sauvage», et qu'elle trouve son origine bien avant les premiers contacts entre Européens et Amérindiens (Dickason, 1993 : 87-97). Denis Vanier est un des rares auteurs non autochtones à contourner ce puissant et prégnant cliché. Dans ses poèmes, l'état de nature et la présence d'éléments amérindiens participent non pas d'une idéologie utopique, mais d'une impureté première, violente et sacrée, à la limite du figurable.

### **Des armes sacrées**

Comme ceux du *Vierge incendié*, les poèmes de Vanier illustrent l'étroite relation entre le sacré et l'ensauvagement. Aux côtés de l'utilisation du terme «sauvage» dans les passages cités plus tôt, on retrouvait des images qui empruntent au religieux, tel que «mang[er] des dieux», «se f[aire] clouer aux érables» et «univers crucifiés». Le sacré et le sauvage sont chez Vanier les deux armes du sujet-guerrier. Le combat qu'il mène est, comme chez les sociétés iroquoises, une guérilla, une guerre sacrée. Cette insurrection, si elle convoque le religieux, ou plus précisément le catholicisme, par la présence du motif de la crucifixion, ne constitue pas une croisade. Et le sujet-guerrier n'est pas un soldat, mais un insurgé, un rebelle. Car le sacré dans les poèmes de Vanier, où la transcendance rime avec violence, est un «sacré sauvage» (Roger Bastide).

Lors d'une table ronde sur les liens entre la poésie et le sacré, qui eut lieu dans le cadre du Marché de la poésie de Montréal en juin 2005, le poète et performeur français Serge Pey rappelait l'importance de combattre le caractère dogmatique,



idéologique et politique du religieux. Cela, par la violence même du sacré, qui s'incarne pour lui dans «l'arrachement du Christ sur la croix». Antonin Artaud adopte une posture similaire, notamment dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Claude Gauvreau aussi, lorsqu'il s'écrit dans *Boucliers mégalomanes* : «Scalpons les jésuites» (Gauvreau, 1977 : 1247). Ainsi que Paul-Marie Lapointe, principalement dans *Le Vierge incendié*. Chez Denis Vanier, la figure du poète et celle du «mauvais sauvage» forment un même masque de guerre et de révolte. Il y a chez ces auteurs un anticléricalisme sacré, au sens où le combat contre le religieux et ses institutions se mène avec les symboles même de la religion, mais renversés, comme si les propres armes du catholicisme seraient retournées contre lui. Pour Vanier, la référence aux raids iroquois permet d'incarner la subversion de la religion catholique. Le sujet-guerrier et sa tribu «mangent des dieux», pratiquent la torture et scalpent. Ils ont «des straps de guérillas autour [du] corps» (Vanier, 1980 : 320).

Historiquement, le mythe du «mauvais sauvage» s'accompagne de cet autre cliché — religieux —, qui est celui des «saints martyrs canadiens». Dans un article qu'il consacre à cette question, Guy Laflèche écrit : «L'Indien imaginaire ici, le seul qui vive dans les imaginations qui forment le Québec, ce n'est ni l'Indien ou l'Amérindien des philosophes européens, ni les Indiens des westerns étatsuniens : c'est le Sauvage, le Maudit Sauvage.» (Laflèche, 1988 : 151) À lire cette réflexion, on remarque que l'idée québécoise ou occidentale de l'amérindianité est, de manière générale, profondément manichéenne. D'un côté, il y a les «maudits sauvages», la démonisation des autochtones, les irréductibles Iroquois et les cruels Mohawks. De l'autre, on trouve la béatification des «saints martyrs canadiens», et les gentils Hurons, alliés des voyageurs, des commerçants et des colons établis en Nouvelle-France. De même, dans les jeux enfantins et les films hollywoodiens, il y a d'une part, les Indiens, et de l'autre, les cowboys. Denis Vanier n'échappe pas complètement à cette dialectique héritée de la morale chrétienne, qui distingue clairement le Bien et le

Mal, et, par extension, le «bon» et le «mauvais sauvage». Il faut plutôt aller vers des auteurs et des artistes autochtones actuels, tel que Guillermo Gómez-Peña, Sherman Alexie ou Marvin Francis, pour voir cette distinction dissipée, ou du moins déjouée.

Toutefois, le sujet-guerrier des poèmes de Vanier a le mérite de renverser radicalement cette logique binaire, en faisant siennes les armes et les luttes du «mauvais sauvage». Contrairement à Paul-Marie Lapointe intitulant la partie initiale de son premier recueil «Crânes scalpés», le scalp chez Vanier n'est pas un emblème, un totem ou une coquille vide. Il est un objet utilisé, incarné, une arme chargée. Dans *Le clitoris de la fée des étoiles*, on lit (Vanier, 1980 : 244) :

J'ai écrit ton nom avec ma chain-saw  
dans glace de la patinoire  
ma tribu écrit avec un tournevis entre les deux yeux  
à soir on va scalper  
on fourre et on justifie

La «tribu» de Vanier, qui «à soir [...] va scalper», a assez peu à voir avec les sociétés amérindiennes. Mais n'y aurait-il pas justement, dans l'imaginaire idéologique qui accompagne le scalp, un caractère foncièrement horrible? En témoigne la saga des «saints martyrs canadiens», de même que cet extrait poétique de l'abbé Burque : «Les nations aborigènes / Vivant jadis au Canada / Nous offrent donc d'horribles scènes!» (Burque, 1906 : 201) Si la strophe de Vanier citée ci-haut semble s'éloigner du contexte des guerres coloniales, elle n'en conserve pas moins, en l'actualisant et en le radicalisant, l'aspect violent et vengeur.

La dimension cruelle du scalp se voit aussi accentuée par l'apparente gratuité du geste. Pourquoi peut-on bien vouloir scalper quelqu'un en plus de le tuer? Le sujet-guerrier vient toutefois contrebalancer cette gratuité par le principe de justification : «on fourre et on justifie». Ainsi, la «tribu» de Vanier a des raisons de scalper. Il y a une mission, des valeurs à défendre, une quête à mener derrière l'acte



d'arracher la chevelure et une partie de la calotte crânienne. Le scalp permet de se faire justice. La figure du guerrier iroquois réinvestie par Vanier à travers son personnage de «marijuanero» — qu'il met en scène dans *Lesbiennes d'acid* (Vanier, 1980 : 169) — s'apparente à celle d'un bandit justicier. Bien que violent, ce hors-la-loi voit son action légitimée parce qu'il impose ce qu'il croit être juste, et que ce geste rétablit un ordre qu'il considère comme étant naturel, c'est-à-dire sauvage.

Ce que Vanier fait du scalp — motif dont la puissante d'évocation est en elle-même extrêmement forte — constitue un appel à la guérilla, un appel à la cruauté. Le scalp intervient ici comme une image-choc, une image-manifeste, qui permet d'exprimer une rage rebelle, un «sacré sauvage» (Roger Bastide), une révolte contre l'autorité et la loi, incarnées principalement dans ses textes par la présence de la police. Encore là, un renversement se manifeste, car ce n'est pas les «sauvages» que l'«on va scalper» — ni les jésuites comme c'est le cas chez Gauvreau —, mais plutôt les figures sur-civilisées du policé, tel que les policiers ou les gardiens de prison, celles-là même qui menacent l'intégrité et la liberté du sujet. Si «nous sommes tous des Sauvages», pour reprendre le titre d'un chapitre de Philippe Jacquin, de «Maudits Sauvages» ajouterait Guy Laflèche, cet ensauvagement autorise le fait de scalper, un acte dont la valeur rituelle est indéniable. Ainsi, l'emprunt et l'utilisation du scalp par Vanier revêt sa révolte d'une aura de sauvage et de sacré.

### Écriture à la tronçonneuse

Avec son «tournevis entre les deux yeux», la «tribu» de Vanier du poème cité plus tôt a l'air de sortir non pas d'un «mauvais» manuel d'histoire, mais d'un film d'horreur qui pourrait très bien être *Massacre à la tronçonneuse*<sup>31</sup>. Ainsi, le sujet donne une dimension quelque peu *gore* — il faut que ça saigne — à l'idée de scalp.

---

<sup>31</sup> En version originale, ce film réalisé en 1974 par Tobe Hooper s'intitule *Chainsaw Massacre*. Un *remake* en a été fait en 2003.

Le sujet-guerrier n'est toutefois pas un zombi ou un tueur en série solitaire. Vanier écrit «ma tribu». Ce faisant, il étend à une collectivité (un «on» qui «va scalper») cet acte de cruauté violente. Mais le scalp ne s'inscrit pas ici dans une forme de «néo-tribalisme», pour reprendre l'expression que Michel Maffesoli. L'identification au «mauvais sauvage» ne s'énonce pas que de manière positive, elle comporte une part de douleur assumée, montrée au grand jour. Malgré un certain désir d'«être-ensemble» (Jean-Luc Nancy), la singularité — et la blessure — du sujet se doit d'être marquée, distinguée de la «tribu». C'est elle qui «écrit avec un tournevis entre les deux yeux», mais c'est le Je qui écrit «avec [s]a chain-saw».

Il se dessine entre la tronçonneuse et le scalp un lien métaphorique, qui participe d'une mue radicale, d'une poétique violente et écorchée, d'une écriture «sauvage», voire «chain-sauvage», ou encore, plus proprement, d'une sauvagerie scripturaire, et qui est celle de Denis Vanier. Dans un texte du recueil *Les stars du rodéo* (*idem.*, 1990 : 26), il évoque d'ailleurs le temps où

[...] nous ne serons plus  
qu'une guerre sainte  
malades d'avoir été aimés  
avant la naissance  
quand nos stylos étaient des plumes d'indien

Là encore, la référence aux cultures autochtones est symboliquement puissante. C'est blessé que le sujet écrit, comme s'il avait une flèche ou «un tournevis entre les deux yeux». Mais, au même titre que le scalp, l'écriture aussi peut être une arme. En cela, Vanier rejoint le propos de Roberto Juarroz, qui écrit que «le poète cultive les fissures» (Juarroz, 1987 : 22), ou encore de Jean Carteret qui, cité par Michel Camus, affirme que le poète «est l'homme le plus troué du monde» (Camus, 2002 : 27). Mais Denis Vanier vient prolonger ces énoncés. Pour lui, le sujet poétique peut aussi créer des fissures et trouser le monde.

Car écrire, chez Vanier, fait mal. Ce n'est pas un acte *soft*, mais *hard core*. C'est du heavy métal, du «rock mohawk», comme il l'écrit dans le poème intitulé «Sauvage comme le feu». Pour Vanier, la poésie est «un langage d'armes et de baisers / d'iroquois qui tachent les lits / et se vident au totem», tel qu'il l'énonce dans *Comme la peau d'un rosaire* (Vanier, 1977 : 20). Le corps constitue un lieu de combat, et écrire est une guérilla. L'image du scalp et celle de la «chain-saw» dans la glace incarnent tant le mouvement de l'écriture que celui de la révolte. Le poème est à la fois un raid, comme ceux commis par les Iroquois, et une plaie vive. Et le sujet du poème, chez Vanier, est autant un guerrier qu'un estropié, un dépossédé. Ainsi, l'appel à la guérilla et à la cruauté véhiculé par le scalp s'accompagne d'un appel à l'aide, mais aussi d'une invitation à une cérémonie qui, bien que violente, n'en demeure pas moins festive, magique et sacrée. L'ensauvagement, chez Vanier, est «un party de guerriers et magiciens / de scalps et d'étreintes», comme il l'évoque dans *L'odeur d'un athlète* (*idem.*, 1980 : 304).

Contrairement à la figure figée du «bon sauvage», celle du «mauvais sauvage» est polymorphe et polysémique. Elle peut écrire même si elle «a un tournevis entre les deux yeux». Le «noble sauvage», pour sa part, ne supporte que de très légères variations. Qu'il se retrouve dans les textes de Rousseau, dans les beaux livres de pseudo-ethnographie faits pour les Occidentaux en mal de «Nouveau Monde», à la télévision de Radio-Canada, dans les films de Walt Disney ou sur les paquets de cigarettes *American spirit*, le «bon sauvage» a toujours le même visage. Le «mauvais sauvage», quant à lui, est plus une figure à mille faces qu'une icône. Il n'est pas possible d'en faire une carte postale. Ainsi, le scalp, qui lui est associé, est une arme à deux tranchants. S'approprier cette arme attribue au sujet la valeureuse vigueur du guerrier iroquois, mais aussi une blessure. Scalper implique ici la douleur d'avoir «un tournevis entre les deux yeux». Écorché vif, le corps du sujet-guerrier ne peut pas guérir. Il est *toujours déjà* blessé. Par contre, le sujet peut puiser à même

cette plaie l'énergie et le cri de sa guérilla. Ainsi, s'identifier à la figure du «mauvais sauvage», du guerrier iroquois, c'est aussi s'identifier au danger de mort.

### **L'authenticité du sauvage**

Il y a chez Vanier la présence marquée de «passions du risque» — pour reprendre le concept de David Le Breton, qui est aussi le titre d'un de ses ouvrages — s'accompagnant d'un violent désir d'authenticité, auquel participe pleinement l'ensauvagement. Dans *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, David Le Breton écrit :

Aujourd'hui, dans une société où les individus peinent à se reconnaître, le sentiment d'être des "primitifs" de l'intérieur est valorisant. Être rejeté par ceux que l'on rejette soi-même avec défiance est un signe favorable. La distance prise avec les valeurs marchandes, le souci de se forger une apparence, la critique menée contre les conditions d'existence incitent à rejoindre ceux qui de longue date refusent la vision du monde occidental, les soi-disant "primitifs", ces hommes du "primal", c'est-à-dire de l'authenticité. (Le Breton, 2002 : 199)

Le propos de Le Breton se veut ici critique. L'adéquation entre le «primal» et l'authentique constitue bel et bien une illusion dans laquelle se complaisent généralement les sujets de l'ensauvagement. L'authenticité se manifeste comme un désir d'être vrai, de ne pas être une copie, alors qu'au fond l'ensauvagement n'est fait que de différents emprunts. Chez Vanier, l'authenticité consiste à être à la fois un sujet et une «tribu». Elle participe d'une identité à la fois singulière (rare, exceptionnelle) et plurielle (traversée d'altérité). Quant au «primal», il serait plutôt ici une primauté apocalyptique. Pour le sujet qui réinvestit la figure du «mauvais sauvage» et l'adopte comme une seconde peau — rouge comme le sang —, cette figure n'est pas que «mauvaise», négative. Plus que de simplement lui permettre «de se forger une apparence», porter ce masque confère au sujet, même s'il s'agit d'une illusion, un sentiment d'authenticité identitaire.

Dans la pensée de David Le Breton comme dans les poèmes de Denis Vanier, les tatouages contribuent à un profond désir de singularité. Ils permettent au sujet d'incarner son ensauvagement, dans lequel se combinent un vouloir-être-authentique et un retour vers une primauté impure. Chez Vanier, les tatouages sont souvent associés aux cultures autochtones. Ils le sont aussi historiquement, comme l'illustre ce témoignage, à propos de l'ensauvagement chez les coureurs des bois, cité par Philippe Jacquin dans *Les Indiens blancs* :

Ils se plaisent à se faire piquer [c'est-à-dire tatouer] et il y en a beaucoup qui, au visage près, le sont presque par tout le corps. J'en ai vu plusieurs dont un officier, homme de condition, qui, outre une image de la vierge avec l'enfant Jésus, une grande croix sur l'estomac avec les paroles miraculeuses qui apparurent à Constantin et une infinité de piqûres dans le goût des Sauvages, avait un serpent qui lui faisait le tour du corps, dont la langue pointue et prête à darder venait aboutir sur une extrémité que vous devinez» (Jacquin, 1996 : 173-174).

Cette description, où l'aspect sacré des tatouages est probant, pourrait s'appliquer aux corps tatoués présents dans la poésie de Denis Vanier. Tiré du recueil *Renier son sang*, le texte intitulé «Vendre sa mère» (Vanier, 1996 : 46)<sup>32</sup> commence ainsi :

Je ne suis plus blanc  
mais noir de couleurs,  
un Juif mohawk  
en attente de lourds passés  
entremêlés à la nostalgie du futur

Dans un autre poème, portant le titre de «Aux barricades» (*idem.*, 1999 : 64) et figurant dans *L'urine des forêts*, Denis Vanier écrit :

Je ne relève pas d'un corps peint à la gouache  
mais tatoué par Caïn  
la peau percée  
par les astronautes de Satan,  
quoi de plus noble qu'une peau rouge.

<sup>32</sup> Au bas de ce poème il y a une illustration où deux policiers, courant matraque en main, entrent dans une maison où une femme indique quelque chose (ou quelqu'un) du doigt, pendant que, de l'autre main, elle cache tant bien que mal ses larmes, le tout dans un style près de celui de la bande dessinée.

Le motif du scalp mis à part, tout l'éventail composant l'ensauvagement dans l'œuvre de Vanier se trouve incarné dans ces deux passages. Par la pratique du tatouage et la référence aux cultures autochtones, le Je de ces poèmes énonce son refus de la blanchitude, la transculturalité — ou l'acculturation symbolique — de son identité, une identification à l'amérindianité et à la judaïté, une blessure, une radicalité dans l'énonciation de l'ensauvagement, l'inversion de signes issus du catholicisme, une image de soi où se combinent marginalité et supériorité, ainsi qu'un parti pris pour les nations amérindiennes.

### **L'effacement de la blanchitude**

Autant certains auteurs et penseurs du mouvement dit de la négritude ont senti la nécessité d'affirmer la spécificité du fait qu'ils soient Noirs, autant Denis Vanier, à l'inverse, oppose un déni à sa condition de Blanc. Car être blanc, pour un sujet assoiffé de singularité et d'ensauvagement, constitue un obstacle. Ce refus, chez Vanier, est radical et s'exprime par des images concrètes. La performativité de son propos pourrait ainsi être rapprochée de l'affirmation de Wole Soyinka, citée par Maurizio Gatti : «Le tigre ne proclame pas sa tigritude, il tue sa proie et la dévore.» (Gatti, 2004 : 32) Les vers «Je ne suis plus blanc / mais noir de couleurs» témoignent de la perte — par les tatouages — de la blanchitude. Pour Vanier, c'est comme si la peau blanche pouvait être effacée, lavée d'un coup de chiffon, au même titre que la gouache. Il en va autrement pour les tatouages (faits «par Caïn»), qui semblent se mêler au sang, surgir et imprégner la peau lorsqu'on la perce. Il s'agit pour le sujet qui travaille à l'effacement de sa blanchitude de ne plus appartenir à la race aryenne et à ce qu'elle représente. Chez Vanier, l'acculturation symbolique se fait du côté des victimes, des dépossédés. Ainsi, c'est aux Juifs et aux Amérindiens, qui ont subi le plus terrible génocide et le plus impitoyable ethnocide de l'histoire de l'humanité, qu'il fait appel pour sortir de sa blanchitude.

Les couleurs du tatouages masquent la «race». Ses formes véhiculent, à même la peau, de multiples identités, qui s'amalgament un peu plus à chaque visite chez le tatoueur. Le corps du tatoué incarne le mouvement de métamorphose, de mutation de son identité. Selon David Le Breton, les tatouages et les marques corporelles participent étroitement au rapport d'un sujet à son identité et à l'altérité :

Chaque acteur est aujourd'hui amené à une production de sa propre identité à travers un bricolage dont la mondialisation culturelle, c'est-à-dire la transformation en signes, en esthétique, de la culture des autres, multiplie les matériaux possibles. [...] Le bricolage de sens caractérise désormais la relation au monde. Le corps, lieu de souveraineté du sujet, est la matière première de son rapport au monde. Il est une limite à repousser. (Le Breton, 2002 : 16)

C'est dans la foulée de ce propos qu'il faut comprendre l'ensauvagement dans les poèmes de Denis Vanier. Cette dynamique identitaire et culturelle entre également en résonance avec ce que Michel Maffesoli nomme le «resurgissement de structures archaïques» et avec le «Je est un autre» de Rimbaud. La soif d'authenticité puise dans une altérité posée comme étant antérieure à la culture du sujet. Pour Denis Vanier, la culture, tout comme le corps, «est une limite à repousser». Dans ses poèmes, le tatouage fonde le «bricolage identitaire du corps» (*ibid.* : 15).

Vanier investit également l'aspect sacré des tatouages. Dans *Les stars du rodéo*, on lit : «il aérail sa poudre avec des gants de soie / offrait ses veines aux aiguilles sacrées / pour l'effacement de la peau blanche» (Vanier, 1990 : 51). Le tatouage est ici un rituel mêlant la blancheur de la «poudre» avec celle de la «soie» et de la «peau». Les «aiguilles sacrées» injectent la drogue et gravent les tatouages, permettent «l'effacement de la peau blanche», l'altération du sujet, l'ensauvagement. Elles entraînent la modification — sensorielle ou cutanée — du corps et, par conséquent, de l'identité. Les textes de Vanier sont, tel que Claude Beausoleil l'affirme en préface à *L'odeur d'un athlète*, «comme des tatouages rituels» (*idem.*, 1980 : 275). Par ailleurs, Denis Vanier n'évacue pas la dimension culturelle des

tatouages. En s'affirmant «Juif mohawk», il troque sa blanchitude contre une autre identité et une autre culture. Les tatouages, qui font coller l'altérité à la peau, autorisent cette transgression identitaire et culturelle.

### **Le «Juif mohawk» et la «juive-mohawk»**

Une proximité symbolique associe la judaïté et l'autochtonicité. On la retrouve chez Patrick Straram, qui évoque le «pré-hitlérisme génocide des Indiens», en ajoutant et répétant : «il est vrai j'abhorre l'Amérique» (Straram, 1972 : 130). Quant à Denis Vanier, il pose le Je d'un poème comme «un Juif mohawk / en attente de lourds passés / entremêlés à la nostalgie du futur». Ailleurs, il fait intervenir le personnage d'une «juive-mohawk», qu'on rencontre à la chute d'un poème tiré de *Cette langue dont nul ne parle* (Vanier, 1985 : 66).

Les mots en hommage à l'insomnie de l'image lointaine  
parce qu'il n'y a plus de danse de la pluie dans les réserves rockers,  
qu'un mur d'écorce  
peint aux couleurs des cris  
c'est une juive-mohawk.

Outre une petite différence d'ordre linguistique («juive-mohawk» est presque un mot-valise, tandis que «Juif mohawk» est un nom suivi d'un adjectif), et le fait qu'on ne sache pas vraiment à quoi (quelle est cette «image lointaine»?) se rapporte la «juive-mohawk», alors que le «Juif mohawk» est clairement associé au Je du poème, ces deux personnages sont foncièrement semblables.

Le contexte toutefois diffère, en dépit du fait que, dans les deux cas, on note la proximité des couleurs : les «couleurs des cris» ou «noir de couleurs». La «juive-mohawk» surgit à la suite de quelques traces d'amérindianité, soit la «danse de la pluie», les «réserves» et, plus faiblement, l'«écorce», de même que, en forçant un peu l'interprétation, les «cris», qui peuvent renvoyer à la nation du même nom. Le «Juif mohawk», pour sa part, s'inscrit dans cette négation de la blanchitude décrite plus tôt.



Tous deux forment des figures surprenantes, qui évoquent une certaine contradiction culturelle dans les termes : il y a en effet assez peu de Juifs ou de Juives qui sont Mohawks, ou de Mohawks qui sont Juifs. Mais un sujet peut, dans l'hybridité de sa généalogie, posséder un tel bagage héréditaire. Laurier Turgeon évoque d'ailleurs son «ascendance partiellement juive et amérindienne» (Turgeon, 2003 : 12) dans l'«Avant-propos» à son ouvrage intitulé *Patrimoines métissés*. Cette anecdote — qui illustre la vraisemblance de la figure métaphorique du «Juif mohawk» — n'est pas qu'anodine. Elle constitue le point de départ de la réflexion de Turgeon sur la notion de patrimoine, qu'il importe de décentrer «en mettant l'accent sur le mouvement, les mutations et les mélanges» (*ibid.* : 18).

La double origine inventée par Alfred Desrochers dans son poème «Ma patrie»<sup>33</sup> participe, dans le contexte québécois, d'un cliché. Il n'en va pas de même pour le «Juif mohawk» et la «juive-mohawk». L'ascendance résultant du métissage entre une aïeule autochtone et une figure masculine européenne fonde l'archétype identitaire selon lequel il faudrait être au moins en partie amérindien — donc ensauvagé — pour être véritablement et pleinement américain. À l'inverse, l'association de la judaïté et de l'amérindianité rompt avec le caractère clôturé et figé de l'identité. Il implique l'hybridité d'un sujet. Ce bricolage d'appartenances identitaires n'est toutefois pas fortuit ou innocent. La judaïté et l'amérindianité se rencontrent dans la représentation d'une certaine antériorité, le Juif précédant le Chrétien et l'Amérindien précédant l'Américain. À ce caractère originel s'ajoute une condition de nomadisme — ou d'exil —, causée par le génocide ou l'ethnocide que ces deux peuples ont subis. Territorialement dépossédés, les Juifs et les Amérindiens forment notamment en Amérique du Nord des myriades diasporiques. Pour Pierre Nepveu, les poèmes de Vanier, qui rompent dès *Je* avec la «poésie du pays», ne

---

<sup>33</sup> Je cite la première strophe : «Mon trisaïeul, coureur des bois, / Vit une sauvagesse, un soir. / Tous deux étaient d'un sang qui n'aime qu'une fois; / Et ceux qui sont nés d'elle ont jusqu'au désespoir / L'horreur de la consigne et le mépris des lois.» (DesRochers, 1964 : 101)

constituent pas «un mouvement qui mène à la terre natale, ils participent d'un éclatement définitif de tout territoire» (Nepveu, 1981 : 26).

En s'identifiant aux cultures amérindiennes et juive, et en s'affirmant «noir de couleurs», Denis Vanier s'inscrit à contre-courant — à contre-culture — de toute forme de racisme. Il est coloré, noir, juif et mohawk; le portrait semble complet. Le Je se pose ici comme un autre multiple et hybride. S'il y a ségrégation, elle opère vis-à-vis de la culture, de la «race» du sujet. Il y a également dans ce mouvement vers l'autre une nostalgie, comme si, avant d'être blanc, le sujet était coloré. Le tatouage viendrait ainsi redonner au corps ses diverses couleurs initiales. Celles-ci demeurent toutefois, comme les origines, inaccessibles. D'où la mélancolie, le sentiment de regret qui accompagne le refus de la blanchitude. Vanier installe en effet sa figure de «Juif mohawk» dans un douloureux non temps : «en attente de lourds passés / entremêlés à la nostalgie du futur». Le «Juif mohawk» ne peut espérer que la lourdeur du passé, alors que l'avenir semble aller vers l'arrière. «C'est la poésie d'un monde fini, pourtant en total devenir» (Vanier, 1985 : 11), écrivait Jean Basile en préface à *Cette langue dont nul ne parle*. Les sujets dans la poésie de Denis Vanier vivent dans ce «monde fini».

Chez Vanier, l'avenir est d'avance mélancolique. Être et devenir s'y inscrivent dans une «attente», une «insomnie», une temporalité impossible, un *toujours déjà* perdu. On retrouve cette impression, au début du poème où figure la «juive-mohawk», dans l'énoncé : «il n'y a plus de danse de la pluie» (je souligne). Il s'y profile une certaine nostalgie — abondamment présente dans la poésie québécoise — de l'amérindianité disparue, ou en quelque sorte «déchue», ne pratiquant plus ses rituels ancestraux. Mais cette nostalgie, au lieu de se rabattre sur elle-même, se déplace pour rejouer le conflit entre tradition et modernité sur un tout autre terrain, celui des «réserves rockers». Loin de l'empathie néocoloniale, Vanier opte pour le

côté tranchant et subversif de l'amérindianité — illustré par son intérêt et son identification à la nation mohawk —, qu'il associe à cette révolte électrique qu'est, depuis Elvis<sup>34</sup> jusqu'à Kashtin ou Redbone, le rock. Contrairement à l'aspect *pop* des ballades chantées par le duo innu ou celui, plus *progressif*, du groupe étatsunien, le rock chez Vanier est plutôt *heavy métal*.

### Le «rock mohawk».

Dans un poème intitulé «Sauvage comme le feu»<sup>35</sup>, Denis Vanier écrit : «elle aigüise l'air / déjà tranchant / au vent glacé du rock mohawk» (Vanier, 1993 : 21). Des éléments de ce texte figurent dans la préface à *Les territoires de l'excès* de Francine Déry<sup>36</sup>, où Vanier commet cette variante : «dans la blonde leucorrhée séchant sur des / plages de pertes / aux vents salés du rock mohawk» (Déry, 1990 : 5). Qu'il soit glacé ou salé, singulier ou pluriel, le «vent» du «rock mohawk» décoiffe, décape. Rien à voir avec le cliché de la gentillesse ou de la sagesse amérindienne. Plutôt l'utilisation d'un élément faisant référence aux cultures amérindiennes dans une visée subversive. Un air où l'on pressent à la fois la douleur et la révolte, une musique de guerre, frappant ce «mur d'écorce / peint aux couleurs des cris». Dans «Sauvage comme le feu» — qui commence par le vers «On ne peut renaître» —, le «rock mohawk» cohabite avec des images en forme de plaie vive : «l'absolu brisé», «un diaporama sur l'odeur / de notre blessure», «la souffrance du désir / et l'infection de l'inconscient», et enfin :

Même après  
je ne me souviens plus

<sup>34</sup> Parmi les nombreuses images policières, médicales ou sexuelles (dont un photo-montage de Denis Vanier et Claude Gauvreau, tenant tous deux des parties de corps féminins nus) qu'on retrouve dans *Lesbiennes d'acid*, il y a une photo d'Elvis (Vanier, 1980 : 211).

<sup>35</sup> Ce texte, lu lors de La nuit de la poésie de 1990, est d'abord paru sous le titre de «Une Inca sauvage comme le feu», dans le recueil du même nom. J'utilise ici la version figurant dans *L'hôtel brûlé*.

<sup>36</sup> Dans ce texte, Denis Vanier écrit, à propos de Francine Déry, qu'elle «est la sœur de Lasagne», une «princesse des sorcières et cowboy spirituelle» (Déry, 1990 : 8).

comment on meurt  
avant j'avais au moins mal  
pour me le faire dire

En plus de l'amérindianité, on retrouve dans ce poème la présence des tatouages, ainsi que de la judaïté, par ce vers troublant qui pousse la formule de Rimbaud jusque dans ses ultimes retranchements : «je suis un cimetière juif».

L'image frappe, fait mal. Pour incarner l'authenticité et la souffrance — ou l'authenticité de la souffrance — l'autre est nécessaire. C'est à partir d'une altérité morte, qui évoque une infigurabilité horrible, que l'acculturation opère ici. Être autre signifie pour Vanier «renier son sang», pour reprendre le titre d'un de ses recueils. À propos de ce livre, Yong Chung écrit :

Si la poésie de Vanier n'est pas religieuse au sens propre du terme, elle l'est profondément à un autre niveau : par son obsession de l'authenticité et, en son nom, par le culte de la souffrance, du sacrifice. Sa poésie est essentiellement chrétienne, elle est finalement celle d'un martyr. (Chung, 1998 : 124)

Le propos de Chung illustre ce que la poésie de Denis Vanier a de paradoxal : elle «n'est pas religieuse» mais elle «est essentiellement chrétienne». Puisqu'elle fait aussi référence à de nombreuses autres religions, il faudrait plutôt dire qu'elle est *notamment* chrétienne. De plus, comme Chung le souligne également, les poèmes de Vanier renient et violentent «l'identité policée de l'Occidental blanc» (*ibid.* : 118), dans laquelle s'inscrit pourtant la religion catholique.

Par ailleurs, contrairement à ce que semble penser Yong Chung, l'idée de sacrifice n'est pas unique au catholicisme. C'est ce que démontre Guy Rosolato dans *Pour une psychanalyse exploratrice dans la culture*. Il écrit : «je le répète, le sacrifice *humain* est constitutif, fondamental, pour les trois monothéismes» (Rosolato, 1993 : 288, en italique dans le texte). Et le sacrifice — qu'il soit celui de soi ou d'autres, qu'il soit mortel ou non — est aussi présent dans de nombreuses cultures autochtones. Quant à la figure du martyr chez Vanier, ce serait celle d'un martyr à la fois

catholique, juif et mohawk. S'il écrit «nous sommes des missionnaires» (Vanier, 1977 : 57), le «nous» réfère aussi, dans le même poème, à des «Sauvages». De plus, l'authenticité ne forme pas une obsession — pathologique — dans les poèmes de Vanier. L'authenticité ici se paye, et s'accompagne d'une hybridité douloureuse.

L'amérindianité et le «rock mohawk» ensauvagent l'air, le peuplent de tatouages ou de cicatrices : «Nous sommes un secret / sachant que tout Indien / arbore les cicatrices de l'air» (*idem.*, 1999 : 18). Le rock, le punk — André Lamarre parlait d'ailleurs à propos de Vanier d'une «poésie punk» (Lamarre, 1981 : 8) —, induit quelque chose de «tranchant», de piquant (un «vent glacé» ou des «vents salés»), de foncièrement violent. D'une sonorité proche de «croix», le rock est une musique sacrificielle sur laquelle se joue l'inversion des codes catholiques et l'ensauvagement chez Vanier. Dans un long poème débutant par «Les amoureux posent des bombes de race rouge» et figurant dans *Comme la peau d'un rosaire* (Vanier, 1977 : 17), il écrit :

ouvriers rock  
aux croix de sang  
nous nous introduirons dans la beauté  
comme des serpents de la victoire  
des professeurs d'universités égorgés  
dans le coffre de nos corvettes

Ces deux derniers vers — que Vanier retranche lorsqu'il réécrit *Comme la peau d'un rosaire* pour en faire *Sur la route de la soie* (*idem.*, 1980 : 315) — sont «des bombes de race rouge». Plus qu'une simple opposition de classes (intellectuelles), il faut lire dans ce passage l'attaque de la figure autoritaire et sur-civilisée de l'institution universitaire, à laquelle s'en prennent les «ouvriers rock». Ce n'est pas l'érudition comme telle qui est attaquée par Vanier. Son entreprise poétique, si elle possède un caractère profondément subversif, n'en demeure pas moins «érudite». L'introduction qu'il fait à *Une inca sauvage comme le feu* ou les citations qui jalonnent ses livres le prouvent amplement. Par la présence de préfaces ou de post-faces qui utilisent

souvent un bagage théorique «universitaire», plusieurs des recueils de Vanier jouent sur une légitimation qui se ferait en marge des institutions littéraires.

### Sous-cultures de l'ensauvagement

L'image des «professeurs d'université égorgés / dans le coffre de nos corvettes» témoigne d'un mouvement de détournement, de subversion, de violation. Cette dynamique amène la poésie et la littérature dans les «salles de pool» et dans les bars de danseuses, et vice-versa. Les textes de Vanier sont peuplés par la faune des sous-cultures, et particulièrement celle(s) des rockeurs, des motards, des drogués et des débridés sexuels. Il semble que cette «tribu» doive tuer, crucifier ou sacrifier quelque chose — des «professeurs d'université» par exemple — pour créer le vide propice au surgissement de l'ensauvagement. Le «rock mohawk», dans l'univers de Vanier, dénote également une proximité symbolique entre les Mohawks et les motards, auxquels est associé le rock, ainsi qu'un certain nomadisme. Tous deux sont, sans vraiment de port d'attache, *on the road*. De plus, les motards, les rockers, de même que les drogués et certains poètes de la contre-culture, s'affublent aussi parfois de noms inventés ou, comme dans le cas de Straram, de sur-noms totémiques. Contrairement à ce dernier, la communauté chez Vanier se construit à partir du sang. Dans un poème intitulé «Menstrués de rock» (*ibid.*, : 287), il écrit :

Pur sang  
poètes des forêts et des salles de pool  
des habitants qui se pendent les bras en croix  
au fond de la terre qui meurt  
comme des Indiens  
brûlés d'alcool et de doses

Cette parenté symbolique n'est pas étrangère au propos que tient Lucien Francœur en préface à *Lesbiennes d'acid* : «Patrick Straram, mon frère, par le sang iroquois qui nous fusionne apatrides à la terre mère de nos vices» (*ibid.* : 51). Pour

cette «tribu», il s'agit de s'attaquer à la blancheur, de s'excommunier et de s'expatrier, à l'intérieur de la «terre mère». Contrairement à l'expression exaltée, quelque peu hallucinée de Francœur, c'est un espace impossible, blessé, une terre de cruauté, de pendaison, de crucifixion, d'immolation et d'overdose qui se dessine chez Vanier. En dépit de son caractère radical, l'image de «la terre qui meurt / comme des Indiens», il faut l'admettre, tient du double cliché qui associe ce qui est autochtone avec un *toujours déjà* mort et avec la nature. Ainsi Vanier n'échappe pas tout à fait à la vision fantasmatique que Straram et Francœur ont des cultures amérindiennes, et que dénonce David Le Breton : «Transformées en fictions idéalisées comme “premières”, ces sociétés des “origines” seraient, bien entendu, plus proches de la “nature”, plus “authentiques”, et donc révérees comme modèle à opposer à une insupportable modernité.» (Le Breton, 2002 : 198)

Il y a aussi dans «Menstrués de rock» cette autre image surfaite, participant de la carte postale de la déchéance amérindienne, et qui est celle des Amérindiens alcooliques ou drogués. Soit mort (d'une overdose), soit mort-vivant (avec «un tournevis entre les deux yeux»), il semble que l'autochtone ne puisse concorder avec le portrait — par ailleurs absent des textes de Vanier — du commun des mortels. Si la poésie de Denis Vanier utilise parfois des clichés ou des stéréotypes — la figure du «mauvais sauvage» en constitue d'ailleurs un —, il s'agit de clichés en négatif, de stéréotypes violentés, ou renversés comme un gant. À la manière de la dialectique du satanisme, qui conserve les codes du catholicisme en inversant ce qui est associé au Bien et au Mal — comme l'incarne l'image de la croix à l'envers —, les poèmes de Vanier transforment l'impureté en pureté. Ils mêlent nature et culture, «forêts» et «salles de pool». Dans la même logique d'inversion, la bâtardise des sous-cultures et des laissés-pour-compte devient du «pur sang». Ceux-ci forment «des tribus de poètes hors-la-loi» (Vanier, 1980 : 174). «Mauvais sauvages», guerriers iroquois, «Juif mohawk» et «juive-mohawk», «Inca sauvage comme le feu», rockers, motards,

nomades et autres «marijuaneros», de même que leurs «garçons sauvages sortant de la garderie» (*ibid.* : 325) sont autant de figures, plus ou moins amérindianisées, de l'ensauvagement.

### **La noblesse des ghettos**

L'idée de «pur sang» implique celle de la noblesse : «quoi de plus noble qu'une peau rouge», avais-je cité plus tôt. Pour loger les sous-cultures de l'ensauvagement et les «tribus de poètes hors-la-loi», ce n'est pas un palais royal qui est de mise, mais un ghetto. Dans son seul récit, intitulé *Hôtel Putama*, Vanier écrit :

L'Est demeure notre seul refuge culturel et nous avons strictement l'intention d'y établir un ghetto comme les Mohawks. Noblesse oblige, dans ce cas-ci la mort ne pourra venir que de la part d'"un commis-voyageur" de l'escouade anti-poétique (*idem.*, 1991 : 58)

Un tel projet — à la fois social et antisocial, au sens où la cohésion d'individus s'instaure en marge de la société — m'apparaît semblable à la «civilisation basée sur le principe exclusif de la cruauté» (Artaud, 2003 : 58) que projetait Antonin Artaud à travers les Tarahumaras. Il est aussi très proche de ce que seraient les «réserves rockers». La comparaison avec la situation géopolitique amérindienne opère toutefois un déplacement important. On ne peut pas dire que les Mohawks aient établi «un ghetto», ni même un «refuge culturel». Ils ont plutôt été, sous la tutelle du gouvernement du Canada et de sa *Loi sur les Indiens*, mis en «réserve», enfermés dans une portion du territoire qui leur a été accordée, sans tenir compte de la signification particulière qu'ont les notions de propriété et de territoire chez les autochtones. Pour sa part, le «ghetto» — mot italien qui à l'origine désignait les Juifs réfugiés à Venise — fait davantage référence aux quartiers d'une métropole dont prennent possession différentes communautés dites «ethniques». L'intention d'établir un «refuge culturel» va dans le sens de cette forme de squat à grande échelle, de cette appropriation symbolique et physique du territoire.



Le «ghetto» s'inscrit dans une conception carcérale — presque cancéreuse — de l'espace, qui traverse les textes de Denis Vanier. Il affirme :

Vous rappelez-vous qu'en fait nous n'existons pas, que nous ne sommes pas plus une ville qu'un pays. Nous faisons partie du Tiers-Monde et ne pouvons vivre que par la matière sainte de nos bordels, de notre écriture et par la rigueur terrestre de notre foi. (Vanier, 1991 : 58)

Pas de pays, pas de ville, qu'un «ghetto», qui serait, comme la communauté totémique de Straram, un moyen d'établir une parenté spirituelle au cœur d'un espace terroriste. Ce lieu — ou plutôt ce «non-lieu», dirait Marc Augé — serait un «refuge culturel», contre-culturel, ou encore sous-culturel. L'amérindianisation de ce «ghetto» — terme qui contient aussi, dans son étymologie, une référence à la judaïté — bouscule une conception figée de l'amérindianité et s'oppose à ce que Marc Augé décrit comme «un respect des cultures qui s'apparenterait à une forme d'apartheid culturel» (Augé, 1994 : 119). Ce dernier soutient que : «Rien ne serait plus catastrophique, intellectuellement et politiquement, qu'une référence vague et paresseuse à la société dite "pluriculturelle", c'est-à-dire à des cultures conçues comme des totalités closes et achevées.» (*ibid.* : 86)

Vanier s'inscrit en marge et à contre-courant du multiculturalisme bien pensant, où l'autre, ne devant pas être trop «altéré», n'est qu'une copie de lui-même. En empruntant comme il le fait aux cultures amérindiennes, il malmène violemment «ces baudruches que sont l'identité et la représentation» (Laplantine, 1999 : 134). C'est «le jeu folklorique des bums / dans le sous-sol de la nature» (Vanier, 1980 : 302) ou encore «LE JEU DES INDIENS TORTURANT LA REPRÉSENTATION FOLKLORIQUE D'UN ORDRE PLUS ÉLEVÉ QUE NATURE» (*idem.*, 1977 : 42, en majuscules dans le texte). Ainsi, la noblesse de la «peau rouge», plus que directement associée aux Amérindiens ou reliée à une incarnation de la pureté du «primal», est tributaire d'une posture qui se situe au-delà des conceptions figées de l'identité et de la représentation. Un sentiment de supériorité, d'élection, au sens où l'entend René

Major, se dégage de ces «fictions idéalisées» (David Le Breton). C'est le caractère exceptionnel de l'authenticité qui s'affirme ici. Empruntant à la fierté guerrière, la rareté de cette «race» — que forment les «tribus de poètes hors-la-loi», qui sont aussi *hors-l'identité* — constitue une forme d'aristocratie, contre-culturelle ou sous-culturelle, d'une bâtardise exemplaire.

De plus, l'identification à la nation mohawk — gardienne de la porte de l'Est au sein de ce qu'on a nommé la confédération iroquoise — peut être ici reliée à la crise d'Oka. Le «ghetto» que Vanier parle d'établir (il s'agit bien sûr d'une «intention») dans l'Est de Montréal serait ainsi à l'image de la réserve d'Oka lors de l'été 1990, c'est-à-dire un lieu de conflit, de résistance armée. Dans un tel espace, entouré de barricades — le poème où Vanier écrit «Je ne relève pas d'un corps peint à la gouache / mais tatoué par Caïn», de même que «quoi de plus noble qu'une peau rouge», porte d'ailleurs le titre de «Aux barricades» — et protégé par des mitrailleuses, les «tribus de poètes» seraient véritablement «hors-la-loi». Le sujet emprunte la figure insurgée des *Warriors*, qui constitue le nouveau visage, masqué, du «mauvais sauvage». Alors que ce portrait a généralement engendré la réactualisation de la représentation négative de l'Amérindien<sup>37</sup>, Vanier s'en sert comme tenue de camouflage, de chasse, de guérilla. Dans *Tu me trompes avec un oiseau*, un poème s'intitule «Un indien m'a dit de ne jamais me laver» et se termine par : «charge ton fusil, / nous voyagerons» (*idem.*, 1998 : 30).

### Féminin sauvage

Il y a quelque chose d'hygiénique et de subversif dans l'ensauvagement chez Vanier. Le titre «Menstrués de rock», mentionné plus tôt, masculinise les menstruations, tout comme cet autre passage : «nous sommes des navajos menstrués d'érable» (*idem.*, 1980 : 201). Une certaine génitalité était aussi associée au «rock

---

<sup>37</sup> C'est ce que démontre Valérie Koporek dans son mémoire figurant en bibliographie.

mohawk», par la présence de la «leucorrhée» et des «plages de pertes». La dimension sexuelle et féminine de l'ensauvagement, qu'on retrouve également chez Paul-Marie Lapointe, s'articule de manière nette dans les poèmes de Vanier. Quelques vers avant de lire «nous sommes des navajos menstrués d'érable», on rencontre l'image — proche du «Je ne suis plus blanc / mais noir de couleurs» — d'une «vulve noire de tatouages». Dans *Hôtel Putama*, on retrouve l'image de «ses génitales de squaw» (*idem.*, 1991 : 214) et, dans *L'hôtel brûlé*, celle d'une «vulve sauvage» (*idem.*, 1993 : 80). Qu'elle soit «sauvage» ou «noire de tatouages», la vulve fait partie d'une féminisation qui, chez Vanier, s'inscrit à même le corps et participe de l'ensauvagement. Le sujet investit, transforme et, parfois, s'approprie un autre mythe fertile : celui de «l'archétype de la femme sauvage»<sup>38</sup>.

Vanier n'encense pas, mais s'approprie ou malmène la figure de la «femme sauvage». Comme un enfant charcuterait une poupée, il la saigne, la maquille, la place au cimetière, sur la chaise électrique ou sur la table d'autopsie. Cet autre extrait de *Comme la peau d'un rosaire* (*idem.*, 1977 : 50-51) l'illustre :

les garçons sauvages s'entretiennent  
à l'appareil pur  
aux femmes de sang dans nos cimetières :  
des guerrières maquillées

ouvertes comme des pumas  
sur la table électrique des gynécologues de la police

Chez Vanier, le sauvage et le domestique, l'ensauvagé et le policé entrent en violent conflit. Les «femmes de sang», ces «guerrières maquillées» comparées à «des pumas», se trouvent non seulement mortes (elles sont «dans nos cimetières»), mais sous le joug d'une figure médicale et autoritaire (les «gynécologues de la police»). Le

---

<sup>38</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Clarissa Pinkola Estès (psychanalyste et conteuse d'origine cheyenne et wyoming) en bibliographie.

féminin et le sauvage suivent le mouvement de cruauté et d'ambivalence au fondement de l'ensauvagement.

Pour François Laplantine, «le sens ne peut être donné dans la représentation-signe d'un être social, mais évolue dans les intervalles et les interstices venant la troubler» (Laplantine, 1999 : 133). C'est ce qui se passe dans l'œuvre de Vanier, où la féminisation et l'ensauvagement modifient le corps. Le corps se fissure, se troue; il devient un lieu de perméabilité, comparable à l'espace qui est pour Michel de Certeau «piqueté et troué par des ellipses, dérives et fuites de sens» (Certeau, 2001 : 161). L'ensauvagement mise sur le caractère fuyant du sens, fait appel à l'aspect trouble et troublant de la représentation du corps et de la sexualité. L'origine — comme le cristallise la toile de Courbet intitulée «L'Origine du Monde» —, c'est le sexe de la femme. Anne Hébert, dans un texte qui s'inspire de cette œuvre et qui figure dans *Poèmes pour la main gauche*, écrit que «L'Origine du Monde» a les «aisselles et pubis ruisselants [...] jambes ouvertes et souffle court» (Hébert, 1997 : 57-58).

Le poème de Vanier portant le titre «Le ventre d'une femme» — que l'on retrouve à la fois dans *Une Inca sauvage comme le feu* (Vanier, 1992 : 61-66) et dans *L'hôtel brûlé* (*idem.*, 1993 : 69-75) — déploie autour du vagin tout une constellation de sens, dans laquelle la notion d'amérindianité occupe une place primordiale.

À feu ouvert  
pour que l'on sente la fumée  
que les Indiennes étouffent  
sous les couvertures  
un coup les signaux  
formulés et compris.

L'emploi du mot «couvertures» évoque, plus encore que les «chants de la puberté / des jeunes filles apaches» (*idem.*, 1990 : 66), une dimension d'intimité érotique. L'image, plutôt clichée, des signaux de fumée amérindiens se voit ici déplacée. On

peut entrevoir dans le verbe «étouffer» quelque chose qui doit être caché, ou encore qui tienne de l'oppression, voire même de la strangulation, ce qui donne une toute autre coloration au passage cité. Ce long poème, où le sujet parle de son «hymen», se termine par : «On ne guérit jamais d'être son corps». S'il est possible d'être hors-la-loi, il est impossible d'être *hors-le-corps*. Certes un sujet, supposément masculin, peut évoquer, comme le fait Vanier, ses seins, son vagin, son hymen ou ses menstruations. Il peut aussi écrire : «Derrière ce masque où je suis dû / bien plus femme qu'indien» (*idem.*, 1985 : 67), ce qui vient nuancer l'ensauvagement du sujet, au profit de sa féminisation.

Mais emprunter à l'autre, être ou devenir autre, autochtone, juif ou femme, ne sont pas que des métaphores, des opérations de maquillage. Ce que cela implique, comme l'invoque Artaud dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, c'est une refonte de l'anatomie. L'écriture de Vanier «radicalise à la fois le désir et le désespoir» (Nepveu, 1981 : 27). Le sujet de l'ensauvagement pousse son identité jusqu'aux limites de l'identitaire, et son corps, jusqu'au seuil de l'infigurable. Il tente de s'incarner et de se désincarner simultanément. Dans ce mouvement de rupture et de surgissement qu'est l'ensauvagement, une ambivalence — où tatouages et cimetières alternent — s'instaure face aux cultures amérindiennes. L'identité et l'altérité, de même que la frontière qui les sépare, sont démontés, métissés, mis à mal. Il s'agit, comme l'écrit François Laplantine, de «la désagrégation contemporaine des identités et des représentations» (Laplantine, 1999 : 146). C'est cette violation qui est au cœur de l'hybridité et de l'ensauvagement chez Denis Vanier.

## CONCLUSION

### **L'éventail de l'ensauvagement**

Selon le contexte dans lequel il s'inscrit, l'ensauvagement revêt de multiples masques. Ce peut être celui d'un «Vierge incendié», d'un sujet qui parle en langues, d'un cannibale, de l'habitant d'une hutte, d'un anti-tabarnacos, d'un poète-archéologue, d'êtres «mi-humains mi-jaguars» ou d'un potier olmèque (chez Paul-Marie Lapointe). L'ensauvagement prend le visage d'un enfant qui se donne un «sur-nom» totémique, de l'officiant d'un potlatch, d'un Français ensauvagé, d'un fumeur de peyotl, d'un frère iroquois ou d'un sympathisant du *Red Power* (chez Patrick Straram). Se manifestant également de manière plus radicale, l'ensauvagement adopte la figure d'un guerrier brandissant son tomahawk, d'un ennemi personnel de Christophe Colomb, d'une tribu estropiée, d'un corps tatoué, d'un «marijuanero», de «navajos menstrués d'érable», d'un «Juif mohawk», d'une «juive-mohawk» ou encore d'«une inca sauvage comme le feu» (chez Denis Vanier). Comme pour un portrait de famille, il est possible d'esquisser des affinités entre ces différents personnages. Les sujets de l'ensauvagement se trouvent dans l'ambivalence, dans un rapport problématique à l'altérité. Ils empruntent à différentes cultures autochtones, s'y identifient ou s'en distancient, font preuve d'une reconnaissance empathique ou d'un déni cannibale.

L'ensauvagement est un moyen de retourner à la «liberté première», à une communauté imaginaire basée sur le principe du potlatch, ou à un ghetto de résistance armée. Il diffère du concept de «tribalisme» et de celui de «transferts culturels» parce qu'il s'énonce à travers une singularité et parce qu'il puise non pas tant dans une ou plusieurs cultures, mais plutôt dans un magma de signes qui vont à l'encontre de la domesticité. À mon sens, l'ensauvagement ne consiste pas non plus en une forme d'acculturation, car il ne s'agit pas tant d'acquérir une nouvelle culture que d'énoncer

de l'inédit identitaire. Ce que nous tenons habituellement pour culture et pour identité est bousculé, voire violenté par l'ensauvagement. Les représentations qui se dégagent des processus d'ensauvagement et d'appropriation de signes autochtones font violence aux images toutes faites. Elles mettent en pièces toute conception figée de l'identité et de l'altérité. Par ailleurs, l'ensauvagement n'exprime pas, de manière plus ou moins lyrique, l'intimité d'un sujet. Dans les poèmes «olmèques» de Paul-Marie Lapointe, il n'y a plus de Je, que des objets autochtones. Si l'ensauvagement participe d'un désir d'authenticité, celle-ci est à la fois singularité et pluralité, hybridité. Il s'agit de créer de l'inconnu culturel.

### **Ensauvagement et altération**

Toutefois, quand il est question des cultures autochtones, les stéréotypes ne se trouvent jamais bien loin. Mais ils peuvent être déjoués ou travestis, comme s'emploient à le faire plusieurs artistes et écrivains amérindiens actuels, ainsi que Paul-Marie Lapointe, Patrick Straram et Denis Vanier. Car nous sommes aux prises avec le stéréotype, qui est, comme le remarque Daniel Castillo Durante, une «condition de possibilité des représentations d'autrui» (Durante, 2005 : 48). Si un sujet veut mettre en scène d'autres formes de représentation et d'énonciation de l'identité et de l'altérité, ce sont les stéréotypes qu'il doit déformer ou malmenier. L'ensauvagement tente d'instaurer une nouvelle «médiation» entre le soi et l'autre. Dans les textes de Lapointe, de Straram et de Vanier, les références aux sociétés autochtones font basculer la frontière entre la culture d'un sujet et les autres cultures.

L'ensauvagement vise la mue, l'altération, à la fois du Je et de l'autre. Comme le rappelle Castillo Durante dans *Les dépouilles de l'altérité*, «*alteritas*, en latin, désigne le "changement", ce qui modifie un état et provoque une altération; le propre de l'altérité serait donc de *rendre autre*, d'altérer en somme.» (*ibid.* : 48, en italique dans le texte) En s'identifiant aux premières nations, en s'appropriant des

éléments provenant de leurs cultures, Lapointe, Straram et Vanier proposent de nouvelles incarnations identitaires et culturelles, fondées sur la perméabilité entre le Je et l'autre, et sur la malléabilité du Je et de l'autre. Leurs poèmes nous invitent à repenser les limites entre ce qui serait autochtone et non autochtone.

L'altération à l'œuvre dans l'ensauvagement brouille les frontières culturelles. Les sujets des poèmes de Lapointe, Straram et Vanier sont à la fois autochtones et allochtones, québécois et olmèques, français et kwakiutl, montréalais et incas. Pour qu'elles puissent être juxtaposées et bricolées, les identités se morcellent. Il faut déconstruire ou découper afin de produire du nouveau. Comme dans le processus alchimique, l'ensauvagement transforme le Je en autre, en une multitude d'autres. Chez Lapointe, Straram et Vanier, le Je implose sous le poids de l'altérité qu'il porte en lui ou qu'il s'approprie. Il disparaît pour laisser place à l'autre, pour être autre. L'identité et l'altérité ne sont plus dans leurs poèmes des entités exclusives, séparées, mais un ensemble de fragments qui permet toutes les combinaisons possibles. Puisque «Je est un autre», les sujets de l'ensauvagement ne choisissent pas entre le Je et l'autre, ils sont à la fois Je et l'autre, plusieurs Je et plusieurs autres. Ce métissage — qui s'incarne par des figures sur-identitaires et transculturelles — se situe en marge d'un multiculturalisme qui souhaiterait préserver l'intégrité des cultures. L'ensauvagement fait appel au trouble de l'altérité, mais aussi au trouble du stéréotype. Car il y a des figures qui, bien que stéréotypées, font mal. C'est le cas du Juif, du Noir et de l'Amérindien des camps, des ghettos ou des réserves.

### **Je est un autochtone**

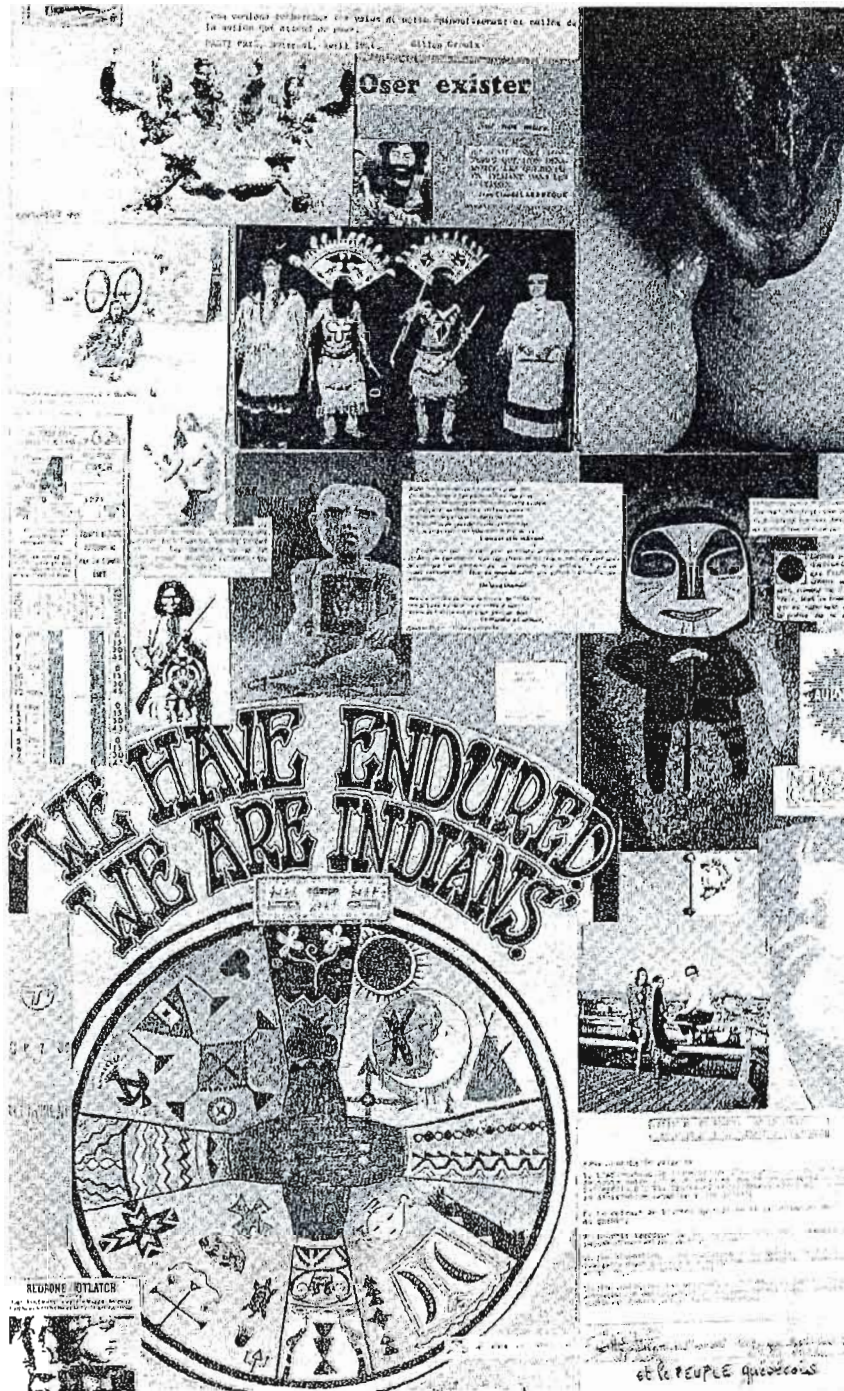
Lorsqu'il se construit à partir d'éléments culturels autochtones, l'ensauvagement consiste à faire du Je à la fois un autre et un autochtone. Les sujets de l'ensauvagement mettent en place de nouvelles modalités de métissage, des rapprochements culturels neufs, des identités hybrides. Dans le contexte québécois,



l'ensauvagement nous rappelle que l'amérindianité habite — de manière plus insidieuse qu'harmonieuse — notre vocabulaire et notre imaginaire. Il implique que l'autre nous traverse et laisse ses traces au-dedans de nous. Et que cet autre peut constituer une véritable présence, une voix qui serait partie prenante d'un sujet, de son énonciation et de son identité. «Je est un autre» implique que l'altérité et les cultures des autres ne sont pas des éléments extérieurs et étrangers au sujet. «Je est un autre» formule également le constat radical selon lequel l'identité est toujours lacunaire. Il énonce le «manque ontologique», nommé par Roger Bastide, qu'un sujet ne peut tenter de combler qu'en vain.

En regard du «Je est un autre», tout sujet et tout autre prennent une dimension paradoxale et plurielle. Les sujets-autres deviennent les morceaux d'un bricolage où il y aura toujours des pièces manquantes. Le Je et l'autre sont des fragments émiettés dans l'alchimie des cultures et des identités, que le sujet de l'ensauvagement morcelle encore et mastique, selon le principe du cannibalisme. Car on ne fait pas rentrer en soi un autre complet et vivant, intègre. Un dépouillement ou une mise en dépouille est nécessaire. L'ensauvagement implique un écorchement, un scalp. C'est par la blessure, par le «manque ontologique» que l'altérité pénètre. Comme un voleur, elle doit parfois casser une fenêtre ou défoncer une porte. L'ensauvagement rend possible «la grande revanche de l'altérité», appelée par Jean Baudrillard. Il écrit : «alors tout notre système de représentation et de valeurs est destiné à périr sous le coup de cette révolte. Cet esclavage du même et de la ressemblance sera un jour brisé par la résurgence violente de l'altérité.» (Baudrillard, 1995 : 205) L'ensauvagement s'emploie à mettre en pièces la «ressemblance». Il oppose une résistance, s'attaque à un «système de représentation» figé, producteur de clichés, en déplaçant ou violentant les stéréotypes. Cette violence rend possible la fragmentation nécessaire au bricolage de l'identité. Et c'est au-dedans du sujet que l'ensauvagement, en y faisant pénétrer des débris d'altérité, pose ses bombes.

# ANNEXE



Patrick Straram Le Bison ravi, *Bribes 1*, op. cit., p. 110.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres étudiées

LAPOINTE, Paul-Marie, *Le réel absolu* [comprend *Le vierge incendié*, *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, *Choix de poèmes* et *Pour les âmes*], Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. «Rétrospectives», 1974, 270 p.

\_\_\_\_\_, *écRiturEs* [en deux tomes], Montréal, L'Obsidienne, 1980, 888 p.

\_\_\_\_\_, *L'espace de vivre* [comprend *Tableaux de l'amoureuse*, *Bouche rouge*, *Tombeau de René Crevel*, *Le Sacre* et *Espèces fragiles*], Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. «Rétrospectives», 2004, 645 p.

STRARAM, Patrick, *Le Bison ravi*, *Irish coffees au No Name Bar & Vin rouge Valley of the Moon* (graffiti / folk-rocks), Montréal, Éditions de l'Hexagone / l'Obscène Nyctalope, 1972, 249 p.

\_\_\_\_\_, *Bribes 1. Pré-textes et lectures*, Montréal, Éditions de l'Aurore, coll. «Écrire», 1975, 160 p.

\_\_\_\_\_, *Bribes 2. Le bison ravi fend la bise*, Montréal, Éditions de l'Aurore, coll. «Écrire», 1976, 96 p.

VANIER, Denis, *Comme la peau d'un rosaire*, Montréal, Parti pris, 1977, 61 p.

\_\_\_\_\_, *Oeuvres poétiques complètes. Tome 1 (1965-1979)* [comprend *Je, Pornographic delicatessen*, *Lesbiennes d'acid*, *Le clitorise de la fée des étoiles*, *L'odeur d'un athlète* et *Sur la route de la soie*], Montréal, VLB Éditeur / Parti pris, 1980, 339 p.

\_\_\_\_\_, *Cette langue dont nul ne parle*, Montréal, VLB Éditeur, 1985, 67 p.

\_\_\_\_\_, *L'Épilepsie de l'éteint*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges, 1988, 45 p.

\_\_\_\_\_, *Les Stars du rodéo*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges, 1990, 78 p.

\_\_\_\_\_, *Hôtel Putama*, Québec, Éditions de la Huit, 1991, 153 p.

\_\_\_\_\_, *Une Inca sauvage comme le feu*, Québec, Éditions de la Huit, 1992, 66 p.

\_\_\_\_\_, *L'Hôtel brûlé*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges / Moncton, Éditions Perce-Neige / Pantin (France), Le Castor astral, 1993, 89 p.

\_\_\_\_\_, *Renier son sang*, Montréal, Les Herbes rouges, 1996, 71 p.

\_\_\_\_\_, *Tu me trompes avec un oiseau*, Montréal, Les Herbes rouges, 1998, 73 p.

\_\_\_\_\_, *L'urine des forêts*, Montréal, Les Herbes rouges, 1999, 78 p.

\_\_\_\_\_, *Porter plainte au criminel*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001, 109 p.

### Œuvres citées ou mentionnées

ARTAUD, Antonin, *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1999, 184 p.

\_\_\_\_\_, *Nouveaux écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire», 2000, 187 p.

\_\_\_\_\_, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 2003, 230 p.

BURROUGHS, William, *Lettres du Yage*, Paris, Mille et une nuits, 1997, 95 p.

CHAMBERLAND, Paul, «Ungava terre de l'os», *Terre Québec*, Ottawa, Librairie Déom, coll. «Poésie canadienne», 1964, p. 30-31.

DÉRY, Francine, *Les territoires de l'excès*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1990, 119 p.

DESBIENS, Patrice, *Sudbury (poèmes 1979-1985)*, Ottawa, Prise de Parole, 2000, 259 p.

DUGUAY, Raoul, «À la porte de l'Amérique», *Kébèk à la porte (Poèmes politiques : 1967-1993)*, Montréal, Stanké, coll. «Québec actuel 10/10», 1993, p. 15-62.

DURANTE, Daniel Castillo, *Les foires du Pacifique*, Hull, Vent d'Ouest, 1998, 263 p.

FRÉCHETTE, Louis, «Chant de la Huronne», *Louis Fréchette*, Montréal / Paris, Fides, coll. «Classiques canadiens», 1959, p. 24-25.



GARNEAU, François-Xavier, «Le dernier Huron», *La poésie québécoise (anthologie)*, Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, Montréal, Typo, 1996, p. 52.

GAUVREAU, Claude, *Oeuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1977, 1498 p.

HÉBERT, Anne, *Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1960, 110 p.

\_\_\_\_\_, «L'Origine du Monde», *Poèmes pour la main gauche*, Montréal, Boréal, 1997, p. 57-58.

HÉNAULT, Gilles, «Totems», *Signaux pour les voyants*, Montréal, Typo, coll. «Poésie», 1994, p. 85-102.

LEMAY, Pamphile, *Reflets d'antan*, Montréal, Granger Frères, 1916, 217 p.

LORANGER, Jean-Aubert, «Terra-nova», *Les Atmosphères, Poèmes et autres textes*, Paris, La Différence, coll. «Orphée», 1992, p. 112-113.

PERRAULT, Pierre, *Chouennes*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. «Rétrospectives», 1975, 317 p.

\_\_\_\_\_, *Gélivures*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. «Rétrospectives», 1977, 209 p.

PIOTTE, Jean-Marc, Madeleine Gagnon et Patrick Straram le Bison ravi, *Portraits du voyage*, Montréal, Éditions de l'Aurore, coll. «Écrire», 1975, 99 p.

PONGE, Francis, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 2001, 224 p.

PONTBRIAND, Jean-Noël, *De terre et de feu*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges, 2002, 99 p.

POURBAIX, Joël, *Labyrinthe 5*, Montréal, Éditions du Noroît, 2003, 150 p.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1999, 199 p.

RIOPEL, Jean-Éric, *Dans le blanc*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges, 2001, 95 p.

VAN SCHENDEL, Michel, «Poème au vent indien», *Variations sur la pierre*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1964, p. 35.

### Textes de références cités

ABRAHAM, Nicolas et Maria Torok, «Deuil ou mélancolie», *L'écorce et le noyau*, Paris, Aubier-Flammarion, 1978, p. 259-275.

ARSENAULT, Daniel, «Monuments, images et pratiques rituelles. Vers une archéologie du paysage rituel», dans *Les espaces de l'identité*, sous la direction de Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau et Khadiyatoula Fall, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 260-279.

AUGÉ, Marc, *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard, 1994, 199 p.

BASTIDE, Roger, *Le sacré sauvage*, Paris, Stock, 1997, ? p.

BAUDRILLARD, Jean, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, coll. «L'espace critique», 1995, 207 p.

BION, Wilfred Ruprecht, *Pensée sauvage, pensée apprivoisée*, Larmor-Plage (France), Éditions du Hublot, coll. «Psychanalyse», 1998, 79 p.

BLANCHOT, Maurice, «La littérature et l'expérience originelle», *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio / Essais», 1973, p. 279-338.

BOURASSA, André G., «Paul-Marie Lapointe» et «Denis Vanier», *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions L'Étincelle, 1977, p. 159-164, 268-272.

\_\_\_\_\_, «Une nuit particulière», *Études françaises*, vol. 16, no. 2, avril, 1980, p. 29-46.

CAMUS, Michel, *Aphorismes sorcières*, Paris, Éditions du Rocher, coll. «Transdisciplinarité», 1996, 122 p.

CERTEAU, Michel de, «Utopies vocales : Glossolalies», dans *Traverses*, collectif, Éditions de Minuit, coll. «Centre Georges Pompidou», novembre 1980, p. 26-37.

\_\_\_\_\_, *L'invention du quotidien (1. arts de faire)*, Paris, Gallimard, coll. «Folio / Essais», 2001, 350 p.

CHUNG, Yong, «Un prêtre sans cause» [analyse de *Renier son sang* de Denis Vanier], *Liberté*, vol. 40, no. 3, (257), juin 1998, p. 114-127.

DEBORD, Guy, *Potlatch (1954-1957)*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1996, 292 p.

DICKASON, Olive Patricia, «L'homme sauvage», *Le mythe du sauvage*, Québec, Septentrion, 1993, p. 77-101.

DURANTE, Daniel Castillo, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. «Documents», 2004, 216 p.

ELLINGSON, Ter, *The Myth of the Noble Savage*, Berkeley, University of California Press, 2001, 445 p.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1963, 280 p.

GATTI, Maurizio, *Littérature amérindienne au Québec. Écrits de langue française*, Montréal, Hurtbise HMH, coll. «Cahiers du Québec / Littérature», 2004, 271 p.

GONTHIER, Claude, «Patrick Straram ou la constellation du bison ravi», *Voix et images*, vol. 13, no. 3, printemps 1988, p. 436-458.

JACQUIN, Philippe, «Nous sommes tous des sauvages...», *Les Indiens blancs. Français et Indiens en Amérique du Nord (XVIe-XVIIIe siècle)*, Montréal, Libre Expression, 1996, p. 159-189.

JUARROZ, Roberto, *Poésie et réalité*, Paris, Lettres vives, coll. «Terre de poésie», 1987, 55 p.

LAFLÈCHE, Guy, «Les maudits sauvages et les saints martyrs canadiens», dans *Les figures de l'Indien*, sous la direction de Gilles Thérien, Montréal, Les cahiers du département d'études littéraires, no. 9, Université du Québec à Montréal, 1988, p. 151-162.

LAMARRE, André, «Révolte jusqu'à l'honneur», *Spirale*, no. 16, février 1981, p. 8.

LAPIERRE, René, *Écrire l'Amérique*, Montréal, Les Herbes rouges, 1995, 160 p.

LAPLANTINE, François, *Je, nous et les autres*, Paris, Éditions Le Pommier, coll. «Manifestes», 1999, 153 p.

LE BRETON, David, *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, 2002, 227 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 [1962], 160 p.

\_\_\_\_\_, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1974 [1962], 395 p.

MAFFESOLI, Michel, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Livre de poche, coll. «Essais», 1991, 246 p.

\_\_\_\_\_, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, Livre de poche, coll. «Essais», 2000, 191 p.

MAJOR, René, *De l'élection*, Paris, Aubier, «La psychanalyse prise au mot», 1986, 198 p.

NANCY, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée* (deuxième édition), Paris, Christian Bourgeois, coll. «Détroits», 1990, 279 p.

\_\_\_\_\_, *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet», 2001, 51 p.

NEPVEU, Pierre, «L'écriture à la première personne: Vanier et Beausoleil», *Lettres québécoises*, printemps 1981, p 26-28.

\_\_\_\_\_, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1998, ? p.

NICOLESCU, Basarab, *La transdisciplinarité. Manifeste*, Paris, Éditions du Rocher, 1996, 231 p.

OUELLET, Pierre, *Le premier venu. Poétique du passant*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. «Chemins de traverse», 2003, 157 p.

ROSOLATO, Guy, *Pour une psychanalyse exploratrice dans la culture*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Bibliothèque de psychanalyse», 1993, 301 p.

SICHÈRE, Bernard, *Éloge du sujet. Du retard de la pensée sur les corps*, Paris, Bernard Grasset, 1990, 251 p.

TARN, Nathaniel, «L'ethnopoétique chez Antonin Artaud», *Antonin Artaud. Figures et portraits vertigineux*, sous la direction de Simon Harel, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1995, p. 251-260.



TURGEON, Laurier, «De l'acculturation aux transferts culturels», dans *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe (XVIe-XXe siècle)*, sous la direction de Laurier Turgeon, Denys Delâge et Réal Ouellet, Montréal, L'Harmattan, coll. «Anthropologie du Monde Occidental», 1996, p. 11-32.

\_\_\_\_\_, «Décentrer le patrimoine» et «Métisser le patrimoine», *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 9-30 et 189-204.

VINCENT, Sylvie et Bernard Arcand, *L'image de l'Amérindien dans les manuels scolaires du Québec (ou comment les Québécois ne sont pas des sauvages)*, Montréal, Cahiers du Québec / Hurtubise HMH, coll. «Cultures amérindiennes», 1979, 334 p.

#### Autres textes de références

AUGÉ, Marc, *La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «La librairie du XXe siècle», 1997, 181 p.

\_\_\_\_\_, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 2001, 196 p.

BASTIDE, Roger, «L'acculturation littéraire (Sociologie et Littérature comparée)», *Le prochain et le lointain*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 201-209.

BOUDREAU, Nicole, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. «Essai», 1993, 205 p.

CERTEAU, Michel de, «Ethno-graphie. L'oralité, ou l'espace de l'autre : Léry», *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de l'histoire», 1975, p. 216-248.

CHAMBERLAND, Paul, *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeur, coll. «Le soi et l'autre», 2004, 283 p.

CHURCHILL, Ward, *Que sont les Indiens devenus?*, Paris, Éditions du Rocher, coll. «Nuage rouge», 1996, 355 p.

CLÉMENT, Catherine, «La culture des autres», dans *Le métis culturel*, collectif, Paris, Babel, coll. «Maison des cultures du monde», 1994, p. 28-38.

DELÂGE, Denys, «Les premières nations d'Amérique du Nord sont-elles à l'origine des valeurs écologiques et démocratiques contemporaines?» et «Conclusion», dans *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe (XVIe-XXe siècle)*, sous la direction de Laurier Turgeon, Denys Delâge et Réal Ouellet, Montréal, L'Harmattan, coll. «Anthropologie du Monde Occidental», 1996, p. 317-346 et 569-571.

\_\_\_\_\_, «Autochtones, Canadiens, Québécois», dans *Les espaces de l'identité*, sous la direction de Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau et Khadiyatoulah Fall, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 280-301.

DENIS, Jean-Pierre, «Glossolalies, vestiges d'une oralité première», *Études littéraires*, vol. 22, no. 2, automne 1989, p. 99-108.

DICKASON, Olive Patricia, «Associer les Amérindiens à l'histoire du Canada», dans *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe (XVIe-XXe siècle)*, sous la direction de Laurier Turgeon, Denys Delâge et Réal Ouellet, Montréal, L'Harmattan, coll. «Anthropologie du Monde Occidental», 1996, p. 105-116.

DUPUIS, Renée, *La question indienne au Canada*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal express», 1991, 123 p.

\_\_\_\_\_, *Tribus, peuples et nations. Les nouveaux enjeux des revendications autochtones au Canada*, Montréal, Boréal, 1997, 170 p.

DURANTE, Daniel Castillo, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1994, 160 p.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. «Folio / essais», 1987, 185 p.

EL OMARI, Basma, «Dépossession territoriale et autohistoire. L'écriture des Autochtones du Québec», dans *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, sous la direction de Pierre Ouellet, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. «Intercultures», 2003, p. 133-148.

ESTÈS, Clarissa Pinkola, *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Paris, Bernard Grasset, 1996, 487 p.

FOURNIER, Valérie, *Les nouvelles tribus urbaines. Voyage au cœur de quelques formes de marginalité culturelle*, Genève, Georg éditeur, 1999, 141 p.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1999, 243 p.

GALEANO, Eduardo, *Les visages et les masques*, Paris, Plon, 1985, 349 p.

GRUZINSKI, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 345 p.

GUATTARI, Félix, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, 186 p.

HAREL, Simon, «La filiation secrète», dans *Confluences littéraires. Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*, sous la direction de Michel Peterson et Zila Bernd, Montréal, Les Éditions Balzac, coll. «L'univers des discours», 1992, p. 153-175.

\_\_\_\_\_, *Le voleur de parcours*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Documents», 1999, 334 p.

\_\_\_\_\_, «Péril en la demeure. Les espaces anachroniques de l'exclusion», dans *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, sous la direction de Pierre Ouellet, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. «Intercultures», 2003, p. 111-132.

HASSOUN, Jacques, *La cruauté mélancolique*, Paris, Aubier, coll. «Psychanalyse», 1995, 129 p.

JEFFREY, Denis, *Jouissance du sacré. Religion et postmodernité*, Paris, Armand Colin, coll. «Chemins de traverse», 1998, 167 p.

KOPOREK, Valérie, *Crise et représentation médiatique, analyse de cas : étude des éditoriaux du journal La presse sur la crise d'Oka-Kanesatake de 1990*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, 1997, 95 f.

LA CHANCE, Michaël, *Carnet du Bombyx. Chimera in vacuo bombinans*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 2000, 195 p.

LAPLANTINE, François et Alexis Nouss, *Le métissage*, Paris, Flammarion, coll. «Dominos», 1997, 127 p.

LE BRETON, David, *La peau et la trace*, Paris, Métailié, coll. «Traversée», 2003, 135 p.

MORISSET, Jean, *L'identité usurpée. 1- L'Amérique écartée*, Montréal, Nouvelle Optique, 1985, ? p.

OUELLET, Pierre, «Le lieu de l'autre. L'énonciation de l'altérité dans la poésie québécoise contemporaine», dans *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, sous la direction de Pierre Ouellet, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. «Intercultures», 2003, p. 185-208.

OUELLET, Réal, Alain Beaulieu et Mylène Tremblay, «Identité québécoise, permanence et évolution», dans *Les espaces de l'identité*, sous la direction de Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau et Khadiyatoulah Fall, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 62-98.

PASZTORY, Esther, *Pre-Columbian Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 176 p.

PAZ, Octavio, *L'autre voix. Poésie et fin de siècle*, Paris, Gallimard, coll. «Arcades», 1992, 175 p.

SAVARD, Rémi, *Le rire précolombien dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions de l'Hexagone / Parti pris, 1977, 157 p.

\_\_\_\_\_, *Destins d'Amérique. Les autochtones et nous*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1979, 189 p.

SIOUI, Georges E., *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval / Paris, L'Harmattan, coll. «Intercultures», 2001, ? p.

THÉRIEN, Gilles, «L'Indien du discours», dans *Les figures de l'Indien*, sous la direction de Gilles Thérien, Montréal, Les cahiers du département d'études littéraires, no. 9, Université du Québec à Montréal, 1988, p. 355-367.

\_\_\_\_\_, «Le tiers exclu», dans *L'étranger dans tous ses états*, sous la direction de Simon Harel, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1992, 167-175.

VIAU, Roland, *Enfants du néant et mangeurs d'âmes. Guerre, culture et société en Iroquoisie ancienne*, Montréal, Boréal, 1997, 318 p.

WEATHERFORD, Jack, *Ce que nous devons aux Indiens d'Amérique et comment ils ont transformé le monde*, Paris, Albin Michel, coll. «Terre indienne», 1993, 301 p.

WHITE, Kenneth, *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Bernard Grasset, 1994, 362 p.